أ.د. محمود إبراهيم حسين

أستاذ ورئيس قسم الآثار الإسلامية

كلية الآثار – جامعة القاهرة

المدرسة فى التصوير الإسلامى

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَوْنًا وإِذَا خَاطَبَهُمُ الجَاهِلُونَ قَالُوا سَلامًا ﴾

إهـــــداء

إلى الناقدة المدققة المحبة للعلم والمعرفة، الداعية للخير والعاملة على نشره، صاحبة الدراسات العميقة الرائعة فى مجال التصوير الإسلامى.

إلى زوجتى الدكتوره/ منى سيد على حسن.

محمود إبراهيم حسين

مقدمة الطبعة الأولى

لا شك أن هناك لغة مشتركة بين معظم مدارس التصوير الإسلامى، ونستطيع أن نصف هذه اللغة المشتركة بأنها كانت لغة مرنة تحوى فى داخلها عوامل الوحدة، بقدر ما تساهم فى إبراز أوجه التفرد، والواقع أن المتغيرات السياسية التى أعقبت دخول العرب إلى أماكن جديدة، كانت لها شخصيتها الفنية والسياسية، وجعلت هؤلاء الفاتحون يتفهمون طبيعة هذه الشعوب ويحاولون إيجاد مبررات للتغير واستقراره.

ولعل أهم المتغيرات التى أعقبت دخول العرب المسلمون إلى تلك البلاد، كانت اختفاء الدولة الساسانية من على خريطة العالم المعروف فى ذلك الوقت وتقليص حجم الدولة البيزنطية، وقد أعاد العرب المسلمون ترتيب الخريطة السياسية والاجتماعية لكل المناطق المفتوحة ولم تكن صورة الفن واضحة من البداية قدر وضوح المتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية، وربما كان ذلك يرجع إلى طبيعة الفن والفنانين الذين يحتاجون وقتاً لتفهم المتغيرات حتى يمكنهم التعبير عن هذه المتغيرات.

وكان على الفنانين أن يحاولوا بناء إبداعات وصيغ فنية جديدة، تحمل فى جانب منها جذور الفنون القديمة، ومن جهة أخرى تحمل ملامح رعاة الفن الجدد.

ولقد استمر الفنان المسلم يعبر عن إبداعاته الفنية فى مجال التصوير الإسلامى بثبات بالغ، خاصة منذ عصر سامرا، وبلغ هذا الإبداع درجة كبيرة من التميز اعتباراً من القرن الحادى عشر والثانى عشر الميلادى. ولقد لعب رعاة الفن من حكام بلاد فارس والهند وتركيا فى فترات القرنين السادس عشر والسابع عشر دوراً هاماً فى هذا المجال، ولذا عبرت المدرسة الصفوية والمدرسة المغولية الهندية والمدرسة التركية العثمانية عن إبداعات فنية ثابتة تعد فى ذاتها الدفاع نحو بلورة دور الفن

الإسلامى وخاصة فن التصوير بطريقة جديدة ذات مسحة عالمية، قامت فى الأصل على مجموعة الأفكار الفنية التى نقلها الفنان الفاطمى إلى عالم البحر المتوسط والمغرب الإسلامى، وكذلك العراق وإيران وذلك بعد سقوط الدولة الفاطمية، وقد قام المصور المملوكى باستكمال هذا الدور، فى إطار من عالمية، عاصرت المدارس الفنية فى إيران والهند وتركيا.

تلك مجموعة أفكار ترددت فى جنبات قاعات المحاضرات فى كلية الآثار، جامعة القاهرة، وربما كان خروج هذه المحاضرات فى شكل كتاب، راجعاً إلى إلحاح عدداً من طلابى فى السنوات الأخيرة ولذا جاء هذا الكتاب ملخصاً لمحاضراتى فى مادة التصوير الإسلامي، دون تغير، ولابد من الإشارة هنا، أن أجزاء من هذه المحاضرات فى الأصل ترجمات لكتب بلغات أجنبية إنجليزية وفرنسية وألمانية وكنت ألجأ إليها ليتعرف الطالب على هذه الكتب بسهولة ويسر، وليستطيع التعامل مع النظريات المختلفة الموجودة بهذه الكتب ويناقشها، ويقارن بينها.

ويجدر الإشارة هنا أن الحديث عن المصورين كان بإيجاز شديد، وذلك لأننى قد سبق لى معالجة هذا الموضوع بالتفصيل فى كتابى "موسوعة الفنانين المسلمين – الجزء الأول" وقد قمت بتذييل هذا الكتاب بمجموعة من المراجع العربية والأجنبية التى رجعت لها عند إعداد هذه المحاضرات، ثم إخراجها فى هذا الكتاب.

ولعل هذا العمل يضيف إلى المكتبة العربية كتاباً جديداً في مجال التصوير الإسلامى، فإن كنت قد وفقت فالفضل لله وحده وإن كنت لم أوفق فالكمال لله وحده.

د. محمود إبراهيم حسين

القاهرة فى ١/١٠/١٩٨٨م

مقدمة الطبعة الثانية

لا شك أن أساليب الدراسة والبحث العلمى فى مجال التصوير الإسلامى قد شهدت فى الآونة الأخيرة تقدماً كبيراً، سواء فى اختيار الموضوعات أو أساليب تحليل مشاكل التصوير الإسلامى، وأن هناك العديد من الرسائل الجامعية والأبحاث العلمية الجادة قد أخذت طريقها إلى النور لتنشر على جمهور القراء وكذلك الباحثين وطلاب كليات وأقسام الآثار، وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات إلا أن الحاجة لازالت مستمرة للكتب الجامعة الشاملة لمدارس التصوير الإسلامى وأساليبها وخصائصها لما لها من منفعة لدى جانب عريض من الطلاب والمهتمين بقضايا الفن وخاصة التصوير.

وقد أضفنا العديد من اللوحات الجديدة إلى ما سبق لنا وضعه فى الأطلس الملحق بالكتاب، كما أضفنا عدة أبواب جديدة لهذا الكتاب ولم تزيد على ذلك حتى لا يتغير الهدف من الكتاب.

ولا زال مجال التصوير الإسلامى بحاجة إلى العديد من الدراسات التى تفرض للعلاقة بيئة من الفنون الأخرى، وكذلك للدراسات القائمة على إيجاد تفسيرات للعلاقة بين الفنان وراعى الفن، وهو ما سوف تخصص له دراسة مستقلة إن شاء الله.

وفى هذه الطبعة رأينا أن يكون عنوان الكتاب هو التصوير الإسلامى المبكر، لأننا ركزنا على مدارس التصوير المبكر مثل المدرسة الأموية والعباسية والفاطمية والمملوكية مع عدم إغفال دراسة المدارس الإيرانية والهندية والتركية.

وفقنا الله إلى الخير ،،،

أ.د. محمود إبراهيم حسين

مدينة المبعوثين بجامعة القاهرة - ٢٠٠٢

مدخل إلى الموضوع

لا شك أن الدارس لفنون التصوير عند المسلمين لابد له أن يلاحظ وجود، خط يمتد بنا فى هذا الفن منذ مراحل نشأته حتى المراحل المتأخرة منه، وهو خط يكاد لا يختلف عن مثيله فى فن التصوير الأوربى ذلك أن وجود أشكالاً فنية جديدة قد نمت وتطورت خارج الخط الذى تحدثنا عنه، إنما هو أمر يطرح على بساط البحث قضايا أساسية بالنسبة لهذه الدراسة التى نحن بصددها. والتصوير الإسلامى فى مراحله الأولى ربما ارتبط بما سبقه من مدارس التصوير فى حين أن التصوير فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر قد شهد شكلاً مختلف تماماً من الفن وعلى درجة مرموقة من التكامل، وإذا حاولنا تحليل وجود عناصر وافدة على التصوير الإسلامى المبكر، سوف نجد أن هناك ضرورة جغرافية لوجودها إلا أن التصوير الإسلامى قد اتخذ لنفسه دروباً خاصة به، كما أن وجود هذه التأثيرات لم يقلل إحساسنا الجمالى أو ينحرف به عن مساره الطبيعى.

وأما تفسير إعجابنا بهذا المزيج من التصوير (الروح اليونانية الرومانية مع الطابع العربى) فإنه يرجع إلى الانجذاب لسحر البعض عن المألوف فى الدولة العربية الإسلامية، والواقع أنه من حين إلى حين قد قامت بين الفن الغربى وبين الفنون الإسلامية بصفة عامة مبادلات لم تسلم فى الأعم الأغلب من شوائب اللبس والإبهام أو من غموض التفسير، ومع ذلك فعلينا أن نسلم بأن الفنون التشكيلية هى فنون عالمية مشتركة، وهى على نقيض الأدب، لا تحدها حدود لغوية كما أن انتقال المعطيات الفنية من بلد إلى آخر يمكن أن يتم بطرق عديدة لا تحصى، والآثار

الفنية تنتقل وتسافر ولعل معطيات الفنون الثانوية أكثرها انتقالاً وأيسرها سفراً، كما أنها تمثل تجارة فريدة رائجة، أما فنون التصوير فقد انتشرت فى الغرب فى القرون الوسطى ضمن الفنون الإسلامية من منسوجات وزجاج ومعادن وغيرها، وبغض النظر عن المبادلات التجارية الكبيرة فإن انتقال صندوق من العاج المصور أو تحفة معدنية عليها رسوم كائنات حية أو مخطوط مزخرف بالتصاوير قد يكون لها تأثيرات ضخمة للغاية. كذلك علينا النظر باهتمام خاص إلى انتقال الأشخاص وما يحدثه ذلك من تأثير لا يمكن إغفاله، لاسيما إذا كان الشخص قادراً على نقل ذكرياته واستغلال ملاحظاته.

كما أن انتقال الفنان من بلد إلى آخر يعتبر من أهم وسائل التأثير، ولا شك أن الفنان الزائر يتمتع بما له من النفوذ ويلاحظ أن أشكال الفن التى يبدعها ويعبر عنها تحتل مكانة من التقدير والاحترام.

إن الحديث عن التأثيرات المتبادلة بين فنون التصوير عند المسلمين وبين الفنون المعاصرة لها أو التالية عليها هو أمر ربما يكون أكثر سهولة من البحث عن منابع فن التصوير الإسلامى وهى منابع شديدة التشابك والتعقيد، فوجود الأصول اليونانية وأصول فارسية أيضاً، هو أمر مؤكد على أن الأمر الذى يثير الدهشة والإعجاب هى قدرة الثقافة العربية على التأليف بين معطيات هذه الفنون والتى توافدت عليها من شتى البلدان التى أصبحت جزءاً من الدول العربية الإسلامية وقد اعتقد البعض ولفترة طويلة أن هناك غياب لفن التصوير، وأن فن الزخرفة قد طغى عليه من خلال أشكال الأرابيسك التجريدية وسوف أحاول فى هذا الكتاب إثبات ان فن التصوير لم يختفى نتيجة تحريم القرآن له، لأن وضع المسألة بهذا الشكل يبعدها عن الصواب، ذلك أن علاقة التصوير

بالإسلام من الأمور التى قبلت الاجتهاد عبر العصور المختلفة وذلك أن تشدد الإسلام تجاه التصوير هو أقل شمولاً وصرامة من التحريم الوارد فى التوراة كما أن الشعوب السامية على وجه الإجمال نزعت فيما يبدو إلى الاحتراس من فن التصوير التجسيمى الذى لا يخلو من وزر الوثنية أو التعلق بالجسد وبالمادة وبالأشكال المحسوسة.

ونرى أن محاور الحديث عن التصوير الإسلامى تتلخص في:

أولاً: مصادر هذا التصوير.

ثانياً: مشكلة الإسلام والتصوير.

ثالثاً: التصوير الإسلامى بين المدرسة والمصور الفنان.

رابعاً: راعى الفن.

الباب الأول

الفصل الأول: الإسلام والتصوير

الفصل الثانى: التصوير الجدارى المكبر

الفصل الثالث: الشخصية الذاتية لفنون التصوير الإسلامى المبكر

- **فلسفة التصوير الفاطمى**
- **التصوير الجدارى الفاطمى**

الفصل الأول

الإسلام والتصوير

وقف سوء فهم المستشرقين للمنع الدينى للتصوير فى الإسلام حجر عثرة وعائقاً فى تقويم مكانة فن التصوير الإسلامى، والواقع أن مشكلة المنع، مشكلة لا تخفت حدتها أبداً، بل إنها تظل معاصرة على الدوام وتموت وتحيا وفقاً لظروف سياسية واجتماعية تتحكم فى التوجيه الإسلامى لحقبة ما. ولذا فالنية منعقدة الآن فى معالجة هذا الموقف العقلى الإسلامى بشئ من التفصيل. وحتى تتضح الصورة بشكل أقرب للقارئ لابد من التعرف على موقف الديانات السابقة على الإسلام من فن التصوير كالتالى.

أولاً: موقف الديانة اليهودية من التصوير

نلاحظ أن الشعوب السامية على وجه الإجمال نزعت فيما يبدو إلى الاحتراس من فن التصوير التجسيمى الذى لا يخلو من وزر الوثنية، أو التعلق بالجسد وبالمادة، وبالأشكال المحسوسة، فالوصية التالية من سفر الخروج تنص صراحة على ما يأتى: "لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً، ولا صورة ما مما فى السماء، من فوق وما فى الأرض من تحت الأرض، وما فى الماء من تحت الأرض، لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأنى أنا الرب إلهك، إله غيور أفتقد ذنوب الآباء فى الأبناء فى الجيل الثالث والرابع من..." الإصحاح العشرون.

ويتضح أن التحريم الوارد فى هذا النص من التوراة يؤلف كلا متماسكاً فيما بينه، وأن النهى عن تمثيل أى شكل من أشكال الطبيعة، إنساناً كان أم حيواناً أم أى شكل تجسيمى بإطلاق متصل بالخوف من

الوقوع فى الوثنية، إلا أن فى النص ذاته يبدو أن التحريم واقع حكماً عن كل فن مجسم، كما أن هناك مؤمنين فى هذه الديانة اعتقدوا بأن الفن التجريدى هو وحدة الشكل الأكثر تلائماً مع الديانة العبرية، كما أن البعض الآخر حاول الربط بين فكرة النهى عن التصوير والتمثيل بفكرة أن الله وحده هو خالق الكائنات، وأن الفنان التجسيمى إنما يتجاوز فى عمله حدود القدرة الإنسانية على الخلق الذى هو صفه يجب اقتصارها على الله وحده.

ومع هذا التشدد فإن هناك آثار مصورة قد وصلت إلينا من إنتاج أصحاب هذه الديانة. مستدلين على ذلك برسم سيدنا موسى للكاروبيم (الملاك) فى قبة الشهادة، وقيامه بصنع حية من نحاس فى البرية، وبأن سليمان أمر بصنع تماثيل وأسود لتزيين المعبد. على أن بعض مؤرخى الفن ذهبوا فى أن تحريم تمثيل الشخوص فى اليهودية (مذهب لامنس وجيوم)، قد جاء فى فترة لاحقة من التاريخ اليهودى حين أعاد رجال هذا الدين تفسير بعض آيات العهد القديم بما يحرم هذا الفن كمحاولة متطاولة لمحاكاة الله فى صنعه، فالله عندهم هو المبدع الذى يصور كل شئ أحسن تصوير. ويرى لامنس وجيوم أن هذا التفسير اليهودى المستحدث قد واكب فجر صياغة الفقه الإسلامى، وأنه انتقل إلى الفكر الإسلامى على أيدى رجال من اليهود أسلموا. ومما لا شك فيه أن أحبار بعض اليهود قد دخلوا الإسلام فى حياة الرسول ﷺ وصاروا من صحابتيه ورواة أحاديثه، مثل عبد الله بن سلام الذى كان أستاذاً لأبى هريرة، ومثل كعب الأحبار الذى تتلمذ على يديه ابن عباس.

ثانياً: موقف الديانة المسيحية من التصوير

عند سؤال أحد رجال الدين المسيحى عن موقف الديانة المسيحية من التصوير، ذكر أن التصوير فى الكنائس وخاصة الموضوعات الدينية مثل "العشاء الأخير، الصلب، القديسين والرسل"، يساعد الأشخاص الذين لا يجدون القراءة على فهم قصص الإنجيل، مما يؤدى إلى تعميق الإيمان لديهم. وعلى الرغم من ذلك ظهرت نزعة تحريم الصور الآدمية فى الكنائس فى عام ٧٢٦م، فبطل فن التصوير فى الكنائس البيزنطية، وظلت هذه النزعة مسيطرة على الكنيسة البيزنطية الشرقية قرابة مائة عام، ولكن هذه النزعة ما لبت أن واجهت ارتداد، وعاد بعدة التصوير إلى الموضوعات المصورة، وخاصة الموضوعات الدينية.

وحتى تتضح الأمور لدى القارئ لابد من التعرف على أنواع الصور التى قسمها العلماء إلى قسمين:

(أ) الصور التى لها ظل، وهى المصنوعة من الحجر. أو المعدن، أو غير ذلك، وهذه تسمى (التماثيل).

(ب) الصور التى ليس لها ظل، وهى المرسومة على الورق، أو المنقوشة على الجدران، أو المصورة على البساط والوسادة ونحوها، وتسمى (الصور).

فالتمثال: ما كان له ظل، والصورة: ما لم يكن لها ظل، فكل تمثال صورة، وليس كل صورة تمثال. فقد ذكر ابن منظور فى لسان العرب: التمثال: الصورة، والجمع: التماثيل، وظل كل شئ تمثاله، والتمثال: اسم الشئ المصنوع مُشَبَّهاً بخلق من خلق الله، وأصله: من مَثَّلْتُ الشئ بالشئ إذا قدرتُه قدرة، ويكون تمثيل الشئ بالشئ تشبيهاً به، وأسم ذلك المُمَثَّل تمثال.

وقال القرطبى: "وتماثيل" مفردها تمثال، وهو كل من صُوَّرَ على مثل صورة من حيوان أو غير حيوان، وقيل: كانت من زجاج ونحاس، ورخام، وذُكر أنها صورة الأنبياء والعلماء، وكانت تصور فى المساجد ليراها الناس، فيزدادوا عبادة واجتهاداً.

ثالثاً: الإسلام والتصوير:

تعتبر إشكالية صورة الكائنات الحية فى الفن الإسلامى وما دار حولها من آراء من الأمور الهامة فى مجال التخصص، وفى هذا الكتاب نحاول إلقاء الضوء حول هذه الإشكالية لأهمية الموضوع أو حساسيته، وقد أخذت لموضوعى عدة محاور أساسية:

المحور الأول: دراسة الآيات القرآنية باعتبار أن القرآن هو المصدر الأول للتشريع عند المسلمين.

المحور الثانى: دراسة الأحاديث النبوية الشريفة باعتبار أن الأحاديث النبوية هى مصدر التشريع الثانى.

المحور الثالث: آراء الفقهاء من المذاهب الدينية المختلفة.

المحور الرابع: آراء الباحثين فى الفن الإسلامى وخاصة من الأوربيين والذين فهموا فى معظم الأحوال هذه المشكلة فهما بعيداً عن الحقيقة.

المحور الخامس: نتائج شيوع التشدد ضد التصوير فى الإسلام.

المحور الأول: القرآن الكريم:

كان للعرب قبل نزول القرآن على الرسول ﷺ عقائد دينية مختلفة من بينها عبادة الأصنام، وكانت القبائل العربية تعتقد فى تلك الأصنام

اعتقاداً كبيراً، وعلى ما يبدو كانت هذه العبادات الوثنية عميقة الجذور فى نفوس القبائل العربية، الأمر الذى انتهى بزوالها، وقد أدى هذا إلى اعتقاد الكثيرين بأن الإسلام قد حرم الأوثان وكذلك التصاوير واقتناءها. وربما ساعد على هذا الاعتقاد أن جزء من هذه الأوثان والأصنام كان يحمل ملامح كائنات حية، وخاصة شكل الإنسان، وإن كان جزء من هذه الأصنام والأوثان عبارة عن أحجار دون أى ملامح تشكيلية. ولا بأس هنا وقبل أن استمر فى الحديث عن هذه القضية، أن نحاول تأصيل العلاقة بين عبادة الأصنام وبين العرب. الواقع أن هناك روايات كثيرة حول هذا الموضوع منها: أن كثير من أولاد إسماعيل عليه السلام الذين ضاقت بهم مكة بمواردها الطبيعية رحلوا عنها بحثاً عن الرزق، وأن كل مجموعة منهم أخذت معها حجراً من الكعبة المقدسة المشرفة، وضعته حيث تقيم فى مكان لائق، كما هو الحال فى المكان الأصلى وتقوم بالطواف حوله، وبمرور الوقت نسى العرب ديانتهم الحقيقية وأقاموا الصلاة لهذه الحجارة بذاتها.

وربما وقعت أيضاً تأثيرات من الدول، المجاورة على القبائل العربية، مثال ذلك ما ذكره صاحب كتاب "الأصنام" من أن شخص يدعى عمرو بن لحى الخزاعى، مرض مرضاً شديداً وكان من أشراف قومه، فقيل له أن بالشام حمه أن أتيتها برأت، فأتاها فاستحم بها فبرأ، ووجد أهلها يعبدون الأصنام، فقال ما هذا؟ قالوا هذه آلهتنا نستقى بها المطر، ونستنصر بها على الأعداء، فسألهم أن يعطوه منها، ونقلها، وقدم بها مكة ونصبها حول الكعبة وأمر الناس بعبادتها وقد أطاعوه فى ذلك، وظل الأمر يتطور حتى بلغ عدد الأصنام ما يزيد على ثلاثمائة وستين صنماً،

وكان العربى إذا لم يجد صنماً فى بيته، بحث له عن حجر يطوف حوله، كما هو الحال بالنسبة للأصنام حول الكعبة.

ويرى صاحب كتاب الأصنام على لسان أحد أفراد هذه القبائل "كنا نصلى لحجر فإذا وجدنا أحسن منه تركناه ورميناه وصلينا للحجر الآخر، وإذا لم نجد أحجاراً على الإطلاق جمعنا بعض التراب من الأرض، ولقناها ثم حلبنا الأغنام عليه، ثم طفنا حولها كما نفعل مع الأحجار. وقال أيضاً "أنهم كانوا يجمعون الرمال أحياناً ثم يخلطونها بلبن الماعز ويصلون لها".

هذا هو مجمل أحوال العرب قبل الإسلام مع عبادة الأصنام والأوثان، وظهر الإسلام وأوجدت آياته مجموعة من هذه البراهين الواضحة والأدلة الساطعة حول عدم جدوى الاستمرار فى هذه العبادة، يتضح ذلك فى إصرار الرسول ﷺ على تحطيم هذه الأصنام فى الكعبة، كما أمر أصحابه بتحطيمها، كما أرسل أيضاً أصحابه لتحطيم هذه الأصنام فى أماكن مختلفة خارج مكة.

ويتحدث القرآن فى مواضع عديدة عن هذه الأصنام والأوثان والأنصاب، تارة بلفظ الآلة والأنداد، وكانت إشارات القرآن فى سياق القصص التى يرويها عنها بهدف التحذير والوعيد، أو فى صيغة الاحتقار والحط من مقدرتها، والدعوة الصريحة لعبادة الله الواحد فى صيغة أمر للإنسان بأن عليه أن يتجنب عبادة هذه الأصنام، ومنع صناعتها، والصلاة لها، كما هو الحال فى الإشارة إلى قوم نوح عليه السلام وكيف أنهم عصوا ربهم، ولم يستمعوا إلى نوح عليه السلام واستمروا فى عبادة ما لا ينفعهم ولا يضرهم من الأصنام "سورة نوح الآية ٥-٢٤" وكذلك الأمر

في "سورة الشعراء الآية ٦٩ إلى ٧٣" ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ إِبْرَاهِيمَ (٦٩) إِذْ قَالَ لأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا تَعْبُدُونَ (٧٠) قَالُوا نَعْبُدُ أَصْنَاماً فَنَظَلُّ لَهَا عَاكِفِينَ (٧١) قَالَ هَلْ يَسْمَعُونَكُمْ إِذْ تَدْعُونَ (٧٢) أَوْ يَنفَعُونَكُمْ أَوْ يَضُرُّونَ (٧٣)﴾.

وفى سورة الأنبياء الآية ٥٢ إلى ٥٦ ﴿ إِذْ قَالَ لأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَتِي أَنتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ (٥٢) قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ (٥٣) قَالَ لَقَدْ كُنتُمْ أَنتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلالٍ مُّبِينٍ (٥٤) قَالُوا أَجِئْتَنَا بِالْحَقِّ أَمْ أَنْتَ مِنَ اللاَّعِبِينَ (٥٥) قَالَ بَل رَّبُّكُمْ رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ الَّذِي فَطَرَهُنَّ وَأَنَا عَلَى ذَلِكُم مِّنَ الشَّاهِدِينَ (٥٦)﴾.

ويقول تعالى: ﴿ قَالَ أَفَتَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لاَ يَنفَعُكُمْ شَيْئاً وَلايَضُرُّكُمْ (٦٦) أُفٍّ لَّكُمْ وَلِمَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ أَفَلاَ تَعْقِلُونَ (٦٧)﴾ (سورة الأنبياء الآية ٦٦ إلى ٦٧).

ومن خلال العرض السابق نرى أنه لم يرد فى القرآن الكريم نصاً صريحاً يدل على تحريم تصوير الإنسان أو إباحته أو كراهيته، إنما تناولت هذه الآيات كلها هجوماً وحرباً عنيفة على الأصنام والأوثان التى اتخذها العرب فى الجاهلية آلهة يعبدون من دون الله ويصلون لها... وقد ورد فى سورة سبأ ذكر التماثيل، وقد أباحت هذه الآيات لسليمان عمل هذه التماثيل، لكن من الواضح أن الغرض منها ليس للعبادة. " يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ".

ومما سبق يتضح أن موقف الإسلام الواضح من خلال الآيات القرآنية كان ضد الأوثان والأصنام، كنمط من أنماط العبادات، لكن الآيات

القرآنية لم تحرمها إذا كانت ليست للاستخدام فى العبادة كما ورد فى سورة سبأ.

أما فيما يتعلق بالأحاديث النبوية وهى المصدر الثانى للتشريع عند المسلمين، فيمكن تقسيم الأحاديث إلى ثلاثة مجموعات: المجموعة الأولى وتظهر تشدد واضح تجاه التصوير والمصورين ومن هذه الأحاديث، قول النبى ﷺ "أن الله ورسوله حرم بيع الخمر والميتة والخنزير والأصنام" .. وقول الرسول الكريم فى الحديث القدسى "ومن أظلم ممن ذهب يخلق خلقاً كخلقى فليخلقوا ذرة".. وكذلك قول الرسول ﷺ "أن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون". وقول الرسول ﷺ "لا تدخل الملائكة بيتاً فيه صورة أو كلب".

والمجموعة الثانية من الأحاديث يظهر فيها تحريم الصورة ولكن ليس بالدرجة المطلقة السابقة، ومن هذه الأحاديث ما روى عن السيدة عائشة رضى الله عنها قالت: "قدم رسول الله ﷺ من سفر وقد سترت بقرام لى على سهوة، لى فيها تماثيل، فلما رآه الرسول ﷺ هتكه وقال: أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون خلق الله "قالت" فجعلناه وسادة أو وسادتين".

وعن عبد الله بن عمر رضى الله عنهما قال، قال رسول الله ﷺ "أن الذين يصنعون هذه الصورة يعذبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم".

وعن يسر بن سعيد، عن زيد بن خالد، عن أبى طلحة صاحب رسول الله ﷺ قال أن رسول الله ﷺ قال "أن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة" قال يسر ثم اشتكى زيد، فإذا على بابه ستر فيه صور، فقلت لعبيد

الله الخولانى ربيب ميمونة زوج النبى ﷺ، ألم يخبرنا عن الصور يوم الأول فقال عبيد الله ألم تسمعه حين قال "إلا رقما فى ثوب".

وعن ابن عباس رضى الله عنهما أنه جاءه رجل فقال: "أنى رجل صور هذه الصور فأفتنى فيها "فقال" أدن منى فدنا منه حتى وضع يده على رأسه وقال: أنبئك بما سمعت من رسول الله ﷺ، سمعت رسول الله ﷺ يقول: "كل مصور فى النار يجعل له بكل صورة صورها نفسا، فيعذبه فى جهنم" ثم يقول "إن كنت لابد فاعلا فأصنع الشجر وما لا نفس له" وفى رواية أخرى "من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفع فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً، فربا الرجل ربوة شديدة، وأصفر وجهه فقال ويحك إن أبيت ألا تصنع فعليك بهذا الشجر كل شئ ليس فيه روح".

وعن عائشة رضى الله عنها قالت "كان لنا ستر فيه تمثال طائر وكان الداخل إذا دخل استقبله، فقال لى النبى ﷺ "حولى هذا فإنى كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا".

وفى رواية عن أنس رضى الله عنه أنه قال لها: "أميطى عنا قرامك هذا فإن تصاويره لا تزال تعرض لى فى صلاتى".

المجموعة الثالثة: ومن هذه المجموعة ما روى عن عائشة رضى الله عنها قالت كنت ألعب بالبنات عند النبى ﷺ وكان لى صواحب يلعبن معى فكان رسول الله ﷺ إذا دخل يتعمقن منه، فيسر بهن إلى، فيلعبن معى".

وما روى عن عائشة رضى الله عنها، قدم رسول الله ﷺ من غزوة تبوك أو خيبر وفى سهوتها ستر، فهبت ريح فكشفت ناحية الستر عن بنات لعائشة لعب، فقال: ما هذا يا عائشة، قالت بناتى، ورأى بينهن فرساً

لها جناحان من رقاع فقال ما هذا الذى وسطهن، قالت فرس، قال وما الذى عليه قالت جناحان فقال: فرس له جناحان! قالت أما سمعت أن لسليمان خيلاً لها أجنحة، قالت فضحك رسول الله ﷺ حتى رأيت نواجذه".

وفى حديث آخر نوديت نساء الأنصار فقامت كل امرأة إلى مرطها المرجل.

ومن خلال الأحاديث النبوية السابقة يتضح لنا أن المجموعة الأولى حرمت التصوير وتوعدت المصورين بأشد أنواع العقاب، بينما نجد أن المجموعة الثانية بها شكل من أشكال التحديد لنوع الصورة ومكانها، فقد أمر الرسول ﷺ بإماطة الستر، وفى حديث آخر بتقطيعه، وفى الحديث الثالث "استثنى من التحريم زخارف الأثواب" إلا رقما فى ثوب" وفى حديث آخر "خلى عنى فأنه يذكرنى بالدنيا". ولم يأمر الرسول ﷺ بقطعه. ولا شك أن هذه الأحاديث كانت تختلف عن المجموعة الأولى فى كونها تتحدث عن استعمال الصورة وأحكام مشاهدتها أو اقتنائها من كونها تتحدث عن حكم التصوير ذاته، كما هو الحال فى المجموعة الأولى "أن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون" "يقال لهم احيوا ما خلقتم" "إن أشد الناس عذاب الذين يضاهون خلق الله" ومن أظلم ممن ذهب بخلق خلقاً كخلقى".

والمجموعة الثالثة من الأحاديث نرى الرسول ﷺ يضحك حتى تبدو نواجذه، مما يدل هنا على أن الأمر ليس فيه شدة التحريم الموجودة فى المجموعة الأولى من الأحاديث، وإنما أبيحت لعب البنات للضرورة إلى ذلك، وحاجة البنات حتى يتدربن على تربية أولادهن، ثم إنه لإبقاء لذلك، ومثله ما يضع من الحلاوة أو العجين لا بقاء له، فرخص فى ذلك.

ومما سبق يتضح أن الأحاديث النبوية اختلفت فى مشكلة التصوير وحكمه، وهو اختلاف موضع الصورة، وشكلها، وتعامل الإنسان معا بالاحترام أو بالامتهان.

آراء الفقهاء والعلماء فى تحريم التصوير

والمصدر الثالث فى تحليل هذه القضية هو آراء الفقهاء واجتهادهم فى هذا الموضوع، فبالنسبة لأصحاب المذهب الحنفى نجد أن تصاوير الكائنات الحية محرمة تماماً، وتعد من الأمور الكبيرة والجسيمة، سواء كانت هذه الصور فى أوضاع ممتهنة أو غير ممتهنة، كأن تكون فى سجادة أو عملة أو أبنية، وذلك لأن الأمر يتعلق هنا بخلق مثل خلق الله، بينما فيما يتعلق بما ليس فيه روح مثل الأشجار، فإنه ليس بحرام.

ومن خلال تعليم أصحاب المذهب الحنفى يظهر أن الصلاة على سجاجيد عليها تصوير كائنات حية يعتبر آثم، لتشابهه مع الذين كانوا يصلون للأوثان والأصنام، كما أن الصلاة عند هؤلاء الفقهاء فى مكان يوجد فيه صورة أو تمثال يعتبر آثم (محرم)، وذلك لأن الملائكة لا تدخل مثل هذا المكان لتواجد الصورة فيه، وإذا كانت الصورة تواجه الشخص الذى يصلى فإن الأمر يصبح أكثر إثماً من كون هذه الصورة على يسار المصلى أو خلفه، ويرى بعض الفقهاء الحنفية أن الصورة إذا وجدت خلف المصلى، لا آثم فيها لعدم تشابهها مع عبادة الأصنام.

ومع ذلك فإن شيخ زاده يرى: أنه من الأفضل تنظيف أماكن الصلاة من مثل هذه الأمور، يقصد لأنها تمنع الملائكة من الدخول إلى هذه الأماكن، كما أن وجود الصور فى أماكن العبادة والصلاة فتعتبر محرمة، ويروى عن أحد فقهاء الحنفية أن استعمال الصور فى المنازل

وكذلك الدخول إلى هذه المنازل يعتبر محرم، كما قيل أيضاً عن أصحاب هذا المذهب أن صور الخنزير والشياطين نظراً لكراهية صورتها تعتبر محرمة.

ومع ذلك فإن فقهاء هذا المذهب يسمحوا بالصور الصغيرة، وتلك الموجودة على الدنانير، وكذلك تلك الصورة المقطوعة رؤوسها، أما عن الصور الشخصية للرؤوس فإن هناك تعدد لآراء واختلاف فى وجهات النظر عند أصحاب هذا المذهب حولها، ونفس الأمر فيما يتعلق بصور غير الكائنات الحية.

وعند المالكية (مذهب مالك بن أنس) فإن هذا السؤال قد طرح من قبل أبو قاسم الذى سأل مالك ابن انس عن الصور على الآرائك، وفى الأقبية، وحول فتحات النوافذ، وأجابه مالك بأنها كلها محرمة، لأن فيها خلق، أما ما يتعلق بالصور على الحوائط، وعلى السجاجيد والوسائد فإنها تعتبر ممتهنة، وقد سأل أبو القاسم مالك عن الصورة على الخاتم الذى يلبسه الشخص فى أصبعه أثناء الصلاة، فأجابه مالك ابن انس بأنه حرام الصلاة بالخاتم الذى يحتوى الصورة ولبس الخاتم الذى يحتوى على الصورة.

بينما قال الكشنى أن الصورة لغير الكائن الحى مسموح بها وغير حرام، ومثال ذلك صور الشجر وغيرها، إلا أن حكمها عند جموع أهل المذهب حرام، بينما اعتبر البعض أن صورة الشجرة بظل تعتبر حرام، ويرى البعض الآخر بأنه من الأفضل إبعادها وخاصة إذا كانت صورة مكتملة.

ويرى العدوى أحد فقهاء المذهب أن الصور التى تحوى ثقوب فى منتصفها، أو تكون فاقدة الأجزاء منها، مما يجعلها فى حالة تلف فإنه مسموح للإنسان أن يراها.

أيضاً عند أصحاب هذا المذهب فإن قبول الدعاوى لحفلات الأعراس، إذا كانت حائط المكان لا تحتوى على صور ذات ظلال، أو كانت صور لحيوانات برية، أو صور لكائنات حية على الملابس، فإنها مسموح بها، ولكنها مكروهة، وهو رأى العوضى.

وعند الشافعية فإن صور ما ليس به روح مسموح بها، وحتى فيما يتعلق بصورة الكائنات الحية فهناك آراء مختلفة حولها، فالشافعى نفسه قال بأن ولائم حفلات العرس، لا يسمح للإنسان لدخولها إذا كان المكان به صور فى أماكن مرتفعة، وهذا يعنى عند الشافعية أن الأمر حرام أو على الأقل مكروه، ويرى الغزالى أن دخول المنزل الموجود به الصور مكروه، وأن عمل هذه الصور حرام إلا فيما عدا ما هو موجود على القماش (النسيج).

ويرى الرفاعى، وبالنسبة للدخول للمنزل الموجود به الصور يوجد رأيان، الأغلبية تقول بأن هذا مكروه، بينما يرى البعض الآخر بأن الصورة عندما تكون فى ممر وليس فى داخل المنزل، أو عندما تكون فى الحمامات الخارجية، أو فى الصالات الخارجية، فإن الصورة هنا غير ممنوعة. ويشير الرملى بأن الإنسان غير مجبر بأن يلبى دعوة لدخول منزل فيه صور كائنات حية، وبطريقة غير ممتهنة، بينما يرى هؤلاء أن عمل الصورة فى كل الحالات حرام مع استثناء الصور والتماثيل التى يلعب بها الأطفال (لعب الأطفال).

ويرى الإمام النووى أن موضوع التصوير حوله الكثير من الآراء المختلفة ويقول: "الفقهاء من مدرستنا يقولون بأن عمل الصورة للكائن الحى حرام، ويعتبر من الكبائر التى تستحق أقصى أنواع العقاب، كما هو منصوص على ذلك فى الأحاديث النبوية الشريفة، ولا يهم إن كانت الصور ممتهنة أو غير ممتهنة، وذلك لأن فيها خلق يضاهى خلق الله، وسواءً كانت الصورة على الملابس، السجاد، الفضة، الذهب، النحاس، العملات المعدنية، أو على الأوانى، أيضاً صور الأشجار، وصور الهوادج وغيرها، بينما صور كل ما ليس فيه روح فإنها غير محرمة، وهذا هو حكم التصوير، ويرى أن صور الكائنات الحية إذا علقت على الحائط أو رسمت على الجدران بغرض الرؤية فإنها فى هذه الحالة تعتبر محرمة، وأيضاً إذا استعملت على العمائم فإنها محرمة، بينما إذا الصور على السجاد للسير عليها، أو الوسائد للإتكاء عليها بمعنى أنها ممتهنة فإنها فى هذه الحالة محرمة، ولم يعطى أى فروق بين الصور ذات الظل، أو تلك التى لا ظل لها، وهذا هو الرأى المؤكد لمدرستنا. وعلى الأغلب كان هذا هو رأى معظم الفقهاء، وكذلك الصحابة، والتابعين أمثال الطبرى، مالك، أبو حنيفة وغيرهم. بينما رأى بعض الصحابة والسلف بأن التحريم فقد للصور التى لها ظل، بينما الأخرى التى لا ظل بها فإنها مسموح بها، ولكن هذا الرأى مردود عليه أيضاً، لأن الستار ذو الصور والذى كان موجود فى بيت رسول الله ﷺ كان مرفوض، وعلى الرغم أنه لم يكن لصورة ظل، ويرى الزهرى أن التحريم ينطبق على الصور فى عمومها، كذلك دخول المنزل الموجودة فيه الصورة أى كان مكانها سواء أكان على السجاد، أو الحائط، وسواء أكانت ممتهنة، أو غير ممتهنة. كما يفهم من الأحاديث النبوية، وهذا هو الرأى الغالب. ويرى آخرون أن الصور على الحوائط مسموح بها

سواء أكانت ممتهنة أو غير ممتهنة، سواء كانت معلقة أو غير معلقة وتلك التى تعطى ظلال. أو كانت مرسومة على الملابس، رقم فى ثوب.

وهذا رأى قاسم بن محمد ولكنهم فى الغالب يعتقدون بأن الصورة التى لها ظلال غير مسموح بها، فيما عدا تلك التى يلعب بها البنات.

ويقول الخطيب أن شروط قبول الدعوات لحفلات العرس أن لا يكون فى المنزل أى صورة إلا على الأرض، سواء على سجادة أو الوسائد، بينما يرى الخطيب أن عمل الصور فى كل الأحوال محرم، وغير مسموح به.

وبالنسبة لتأسيس أماكن الصلاة فى مواضع بها تصاوير وخاصة إذ كانت هذه الصور فى مواضع مرتفعة، لأن ذلك يتشابه مع طرق الغير مسلمين فى العبادة، بينما تعتبر هذه الصور غير ممنوعة ومحرمة فى حالة وجودها فى مواضع منخفضة، أو كانت فى مواضع خلف المصلين. ومن خلال آراء الشافعية نجد أن استخدام الصور فى الملابس، أو المعلقات أو كغطاء للحوائط فيما عدا كونها على السجاد أو المساند، فإنها تعتبر للرجال أو النساء محرمة. وعند الشيعة تعتبر الصلاة أمام الصور محرمة، وفى حالة إزالتها أو تغطيتها أيضاً تعتبر محرمة، وإن كان بعضهم يرى أن تواجد صور لغير ذوات الأرواح أثناء الصلاة فإنها تقلل من تركيز الشخص أثناء الصلاة.

ويرى القمى أن التحريم فى مثل هذه الصور فى وضع الصلاة ينطبق على الصور الموجودة فى اتجاه القبلة، كما أن وجود صور الكائنات الحية على سجاجيد الصلاة لا تعتبر محرمة، ولكن الأفضل أن نغطى هذه الصور أثناء الصلاة، ويرى العاملى أنه بالنسبة للصلاة أمام

الصور فإن فقهاء الشيعة يرون، أنه من الأفضل إبعادها عن أماكن الصلاة، ذلك لأن أغلب الفقهاء يعتقد فى أن ذلك محرم، ويقول أيضاً أنه يعنى ضمنياً صور الكائنات الحية مثل صورة الإنسان والطيور وغيرها.

أما فيما يتعلق بصورة الكائنات الحية الموجودة على السجاد على أن تكون مقطوعة الرؤوس، أو ذات عين واحدة لا تعتبر محرمة.

ويقول أنه من خلال استعراضه لآراء الفقهاء من هذا المذهب، ومن مصادرها الحقيقية التى ترى أن الاحتفاظ بصور خارج نطاق أماكن الصلاة غير محرم.

ويرى أبو القاسم أن الصلاة أمام الصور مسموح بها وذلك لأن الله أقرب للمصلى من الصورة الموجودة أمامه. ومن خلال العرض السابق نرى الفقهاء لم يجمعوا على رأى واحد فيما يتعلق بحكم الإسلام فى التصوير، ومن بينهم من اعتقد أن الصور التى ليس لها ظل مسموح بها، وأن السبب فى منع الصورة ذات الظل أنها تتشابه مع الأصنام التى كانت تعتبر من الآلهة، وأن عملية إنتاج الصور تعتبر نوعاً من الخلق، وفيها مضاهاة لخلق الله، ومع ذلك فإن هذا التحريم لم يكن بصفة عامة، ومطلقة، كما هو الحال بالنسبة للمشروبات المسكرة والخمور، ولذلك نجد أن كثيراً من حكام المسلمين سمحوا بوجود الصور، وإنتاجها فى كثير من العصور، معتقدين بأن فى وجود هذه الصور وإنتاجها نوعاً من الإثم، ولكن ليس كبيراً، خاصة إذا كان الإحساس بمضاهاة خلق الله أبعد ما يكون عن نفوسهم، كما الحال عند عبادة الأصنام والأوثان.

ويرى أبو حيان: التصوير حرام فى شريعتنا، وقد ورد تشديد الوعيد على المصورين، ولبعض العلماء استثناء فى شئ منها، وفى حديث سهل

بن حنيف: "لعن الله المصورين"، ولم يستثن عليه السلام – وحُكى أن قوماً أجازوه. قال ابن عطيه: "وما أحفظ من أئمة العلم من يجوزه".

وقال الألوسى: الحق أن حرمة تصوير الحيوان كاملاً لم تكن فى شريعة سليمان – عليه السلام – وإنما هى شرعنا، ولا فرق عندنا بين أن تكون الصورة ذات ظل، أو لا تكون كذلك كصورة الفرس المنقوشة على كاغد، أو جدار مثلاً، وقد ورد فى شرعنا من تشديد الوعيد على المصورين ما ورد، فلا يلتفت إلى غيره، ولا يصح الاحتجاج بالآية، وقال العلامة ابن حجر فى شرحه للبخارى: حاصل ما فى اتخاذ الصور أنها كانت ذات أجسام حرم بالإجماع. وإن كانت رقماً فى ثوب فأربعة أقوال:

الأول: يجوز مطلقاً عملاً بحديث "إلا رقماً فى ثوب".

الثانى: المنع مطلقاً عملاً بالعموم.

الثالث: إن كانت الصورة باقية بالهيئة قائمة الشكل حرام، وإن كانت مقطوعة الرأس، أو تفرقت الأجزاء جاز، قال: وهذا هو الأصح.

الرابع: إن كانت مما يمتهن جاز وإلا لم يجز، واستثنى من ذلك لعب النبات.

آراء علماء الفنون والآثار الإسلامية

ولا بأس هنا أن نشير إلى بعض آراء علماء الفنون والآثار الإسلامية من الشرقيين والغربيين. ومن هؤلاء الباحثين: بشر فارس الذى رأى تصوير الكائنات الحية ليس محرم بصفة عامة، لكن التحريم يتعلق بالتصوير الدينى فحسب. وكتب زكى محمد حسن عن حكم التصوير وذكر: أن التصوير فى الإسلام كان مكروهاً. أما محمد عبد العزيز

مرزوق وحسن الباشا فقد ذكرا أن الإسلام قد أباح التصوير طالما أنه بعيداً عن الوثنية وشبهة منافسة الخالق. بينما يرى جمال محرز: أن التصوير كان لفترة محدودة مكروهاً. وترى د. سعاد ماهر أن التشدد ضد التصوير فى العصور الوسطى يرجع إلى التعارض ومحاولة الاختلاف مع المسيحيين، وذلك لأن المسيحيين بالغوا فى العصور الوسطى باستخدام الرسوم التى كانت تستخدم فى تجسيم المعتقدات الدينية المسيحية.

ومن أقدم علماء الشرقيات الذين تكلموا عن هذا الموضوع كان J. Karabcek الذى اعتقد أن الرسول ﷺ كان يقصد بالتحريم الأوثان والأصنام، لكن بعض الفقهاء عمموا التحريم على الصور بصفة عامة، واعتمد كرابتشيك على العديد من الشواهد التاريخية المصورة، وقال أيضاً: بأن آيات القرآن، وكذلك أحاديث الرسول ﷺ لا يفهم منها تحريم مطلق للصورة، ومن هنا عُمل للخلفاء تصاوير على العملات، كما أمر محمد الفاتح الثانى المصور الإيطالى بلينى أن يرسم صورة شخصية، وقد وجد أيضاً لجميع السلاطين العثمانيين صور شخصية، كما أنتجت مصانع النسيج العثمانى العديد من قطع النسيج المطرز عليها صوراً، أما مصانع الفخار والخزف فإنها أنتجت أيضاً العديد من القطع المرسوم عليها صور حيوانات، وخاصة على مقابض هذه الأوانى، كما أن معظم الأعمال الأدبية والفنية التى كان يكتبها أدباء أتراك كانت تبدأ بصورة شخصية للمؤلف، ومن براهين كرابتشيك بعض التحف المصرورة التى ترجع إلى عصر سلاطين الأيوبيين فى حماة، كما يسوق كرابتشك العديد من الأمثلة المصورة من قصير عمره، والذى تم اكتشافه بواسطة الرحالة النمساوى موزيل.

ولكن الملاحظ على رأى كرابتشيك، على بعض الأمثلة التاريخية للتدليل على عدم تحريم التصوير، والرد عليه سهل ميسور، بأن الخمر وشربه محرم عند المسلمين، ومع ذلك فإن الروايات التاريخية متعددة عن أشخاص شربوها، ولا يعنى هذا أن الخمر وشربها عند المسلمين غير محرمة. وكان على كاريتشيك أن يقول بأن هناك أمثلة تاريخية لوجود التصوير، دون أن يخرج من ذلك بأن هذا يعنى أن التصوير مسموح به عند المسلمين بطريقة مطلقة، كما أن الأدلة التى ساقها كارابتشيك غير مأخوذة من القرآن والسنة وهى المصادر الأساسية للأحكام الدينية عند المسلمين، ومن هنا فإن رأى كارابتشيك بعيد كل البعد عن الصحة.

ويأتى رأى لافو مستقلاً عن رأى كارابتشيك، إلا أنه يصل إلى نفس النتيجة فهو يعرض مجموعة من الأمثلة التاريخية فى مجال المسكوكات والمخطوطات ذات الصور، وغيرها.

على أن هناك من عارض هذا الرأى ومن هؤلاء الذين عارضوا هذا الرأى Stanley Lane Poole – Renen اللذان اعتقدا بأن ما عرضه كلاً من كرابتشك ولافو يدخل فى نطاق الأحداث الغير معتادة والاستثناء وليس القاعدة.

ويرى CHUVIN أنه توصل إلى تحريم التصوير عند المسلمين من خلال المصادر المؤكدة من الأدلة الثابتة، ومن خلال معارضة الفقهاء وبقايا الصحابة لوضع صورة على العملات الخاصة به، كما يؤكد هذا الموقف أن كتب الفقه على المذاهب الأربعة عند أهل السنة، بالإضافة إلى كتب المذهب الشيعى كله، وعلى الرغم من اختلاف منطوق الرأى وأدلته فإنها كلها تؤكد أن التصوير كان غير مسموح به عند المسلمين.

ويلاحظ أيضاً على رأى Chuvin مجموعة من الأمور، أنه اعتمد فقط على صحة الأحاديث النبوية وحسن مصدرها، ولم يعتمد على تحليل منطوق الأحاديث. أما Snauck فقد عارض نظرية كارابتشيك التى يعتقد فيها بإباحية التصوير فى الإسلام، وهاجم هذه النظرية، لكن Snauck اعتمد فى نظريته بشكل واضح على النواوى، وهو ممن قالوا بتحريم التصوير تحريماً مطلقاً.

أما C.H. Becker فقد ربط رأيه برأى كل من Snouk, Chauvin من خلال كلماته (عن الحقائق التى تثبت أن بالإسلام تحريم للتصوير، ولا يحتاج الإنسان إلى أى كلمات أكثر مما قاله Chauivn من خلال دراسته لكتب الفقه، ويقول أيضاً وحتى الشيعة فإن لديهم تحريم للصور).

أما Juynboll فقد درس كتب الفقه، وتتبع السؤال من خلال النصوص المشهورة فى كتب أعلام الفقه الإسلامى، ومن الواضح أنه قد تأثر بآراء Chauivm, Snouck ولذلك فهو يرى أن التصوير محرم فى الإسلام، أما الفريد فون كريمر Alfred Vonkremer فإنه يتضح من آرائه اتجاه واضح ضد إباحة التصوير، وقد اعتمد على بعض الأحاديث النبوية من خلال كتاب الموطأ، والتى فهم منها أن التصوير مباح فيما عدا التماثيل فإنها غير مباحة، وقال بان البخارى: قد أورد فى مواضع عديدة مجموعة من الأحاديث التى تشير إلى تحريم التصوير.

أما Gustave le Boon فقد أشار إلى أن التحريم يتعلق بتصاوير الآلهة، وكذلك صور الكائنات الحية، كما أشار إلى ذلك آيات القرآن وشروحها.

أما Friedrich von Schack فيشير إلى أن التحقق والتصاوير كانت دائماً من الأشياء الغير معتادة عند العرب، ومع ذلك فكأن كل هذه الفنون أصبحت بعد الإسلام محرمة، فيما عدا العمارة، ويرى هذا الباحث أن التصوير بصفة عامة محرم شأنه فى ذلك شأن الخمر، وفى الفترة الأخيرة كتب الكثير من قبل علماء الغرب حول مشكلة الإسلام والتصوير، ومن هذه الأبحاث ما كتبه Gorges Marcais حول الإسلام والتصوير، وتوصل فى نهاية بحثه لا وجود لظاهرة الكراهية فى التصوير.

أما K.A.C. Creswell فقد كتب فى إطار دراسته لفن العمارة الإسلامية عن مسألة الإسلام والتصوير، وخرج برأى وهو أن تحريم التصوير بدأ فى عصور يزيد الثانى (٧٢٠-٧٢٤م)، ويعتبر من التأثيرات اليهودية على التصوير الإسلامى، وأن الأمر صار فى اتجاه مضاد للتصوير، وخاصة اعتباراً من بداية القرن الثامن، وربط كرويزول بين حركة الإمبراطور ليو فى سنة (٧٢٦م)، لتكسير الصور واعتبرها شكل من أشكال التأثير الإسلامى على الفن البيزنطى، أما Andre Grabar فيعتقد أن تأثير الإسلام على مسألة حركة كاسرى الصور غير مؤكدة، ومن الصعب إثبات هذه النظرية.

*** نتائج شيوع التشدد ضد التصوير فى الإسلام**

يذكر أرنست كونل فى كتابة "الفن الإسلامى" إنه طبقاً لتعاليم الإسلام فقد خلت العمائر الدينية من التماثيل والصور وما إليها من الأدوات التى تستخدمها العمائر المسيحية، واستخدام الموضوعات المستمدة من الطبيعة بأسلوب زخرفى ليس لها أى معنى رمزى حقيقى، ولا صلة له بأى أحداث تاريخية.

وذكر "بابا دبلو" فى كتابة "الإسلام والفن الإسلامى": أن الرسامون المعاصرون قد فهموا بعد الفنانين المسلمين بستة قرون أو سبعة أن هدف الفن لا يمثل فى محاكاة الطبيعة، ولذلك فالمهمة فى العمل الفنى ليس العالم الممثل، بل العالم المستقل للأشكال والألوان.

وأيضاً عدم بلوغ المصور منزلة رفيعة بالنسبة لغيرة من الأبداء والمفكرين بالرغم من أنه كان مقرب إلى الخليفة، وذلك بسبب غضب رجال الدين ضدهم، أو عدم عناية المؤرخين بهم. فقد ظل المصور يلاقى معارضة مستمرة ورفض فى بعض الأحيان من كل الناس، حتى أن بعض كتب تفسير الأحلام كانت تفسر رؤية الرسامين فى المنام على أنها دليل فسق وكذب ومنكر، فقد ذكر ابن سيرين فى كتابة "منتخب الكلام فى تفسير الأحلام" والنابلسى فى كتابة "تعطير الأنام فى تعبير الكلام" وابن شاهين "الإشارات فى علم العبارات" ذكروا تفسيرات مختلفة لرؤيا الفنون والفنانين، وكلها تدور فى إطار النظرة السلبية للمجتمع تجاه الفنان، فالرؤية تدل على الكذب وتلفيق الكلام، والفسق وتشرب الخمر، والمصور صاحب أباطيل.

والخلاصة: نرى أن القرآن الكريم ترك لنا أمر التصوير نرجع فيه إلى حكم العقل وسنن التطور والرقى، فكان للدين التعرض لنظام الخلافة على سبيل المثال وهو أشد خطراً فى حياة المسلمين، بل ترك ذلك يسيرون فيه على النهج الذى يتلائم وظروفهم، ويستفيدون فيه من تجارب الأمم التى سبقتهم، فكان ذلك أسمى من التعرض لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها، ممن الذى ينكر على التصوير، ولذلك لا يجب علينا تحريم التصوير كقضية مسلم بها، لأن كل شئ له جانبان، جانب خير، وجانب شر.

الفصل الثانى

مصادر التصوير الإسلامى

عرف العرب التصوير قبل الإسلام، وعرفوه فى الإسلام. فقد أخبرنا الأزرق فى كتابه "فتوح مكة" إذ يذكر أن جدران الكعبة كانت مزينة برسوم، منها رسم يمثل إبراهيم عليه السلام يستقسم بالأزلام، وآخر يمثل مريم وفى حجرها عيسى، ونحن نعرف أن النبى عندما دخل مكة أمر بالتماثيل فحطمت ومحيت الصور.

واستمر التصوير بعد الإسلام، وذلك من خلال الحديث الذى يذكر: "دخل أبو هريرة داراً فرأى أعلاها مصوراً بصور، قال: سمعت رسول الله يقول: ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقى، وليخلقوا حبة وليخلقوا ذرة".

ولكن لدخول الإسلام إلى مناطق كان لها موروثاً فنياً، ومن تلك الرقعة الشاسعة التى تكونت منها الإمبراطورية الإسلامية، كان لها الأثر الكبير فى تطور فن التصوير الإسلامى وخاصة فى استعارة بعض العناصر والمزج بينها، وأخضعوها لتوجيهات جديدة ومُثل لم تكن معروفة من قبل. ومن هذه المصادر

أولاً: التصوير البيزنطى[*]:

حكمت الدولة البيزنطية العديد من الأقاليم المتاخمة للجزيرة العربية مثل مصر والشام وشمال أفريقيا، وهى الأقاليم التى فتحها العرب المسلمون بعد ذلك، وأطلعوا على الفنون التى كانت سائدة بهم، وكان للعرب قبل الإسلام علاقات تجارية مع الدولة البيزنطية، وشارك البعض منهم فى تحالفات عسكرية معها مثل دولة الغساسنة التى كانت تحكم شمال الجزيرة العربية.

ومن الثابت أن الخلفاء أرسلوا البعثات إلى القسطنطينية والولايات البيزنطية لجمع المخطوطات الإغريقية لترجمتها، وكان بعض هذه المخطوطات تشتمل على الصور والرسوم. بالإضافة إلى مشاهدة العرب والمسلمين الكثير من التصوير البيزنطى، سواء أكان ذلك رسوماً جدارية، ولوحات فى كنائسهم. وقد أعتبر بعض الدارسين أن العرب كانوا يعدون أنفسهم للاستيلاء على عرش القسطنطينية.

ثانياً: التصوير الساسانى

حكمت الدولة الساسانية إيران خلال الفترة من (٢٢٦م إلى ٦٥١م)، وكانت دولة قوية سياسياً وفنياً حتى أن فنونها ظلت ذات تأثير

[*] الفن البيزنطى يقوم كأى فن من فنون المسيحية على تجسيم التاريخ المقدس (مشاهد يوم القيامة – غشيان الروح المقدس لمريم)، والمضامين التجسيدية، بالإضافة للتعبير عن الصراع السلبى، نتيجة للمدخل الوجدانى حيث تتحول كل اللبنات الأساسية لما يسمى بالإنسانية إلى قيم سلبية. راجع: وفاء إبراهيم، فلسفة فن التصوير الإسلامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٢، ١٣.

على الفنون الإسلامية عامة والإيرانية خاصة لفترات طويلة، وبالإضافة إلى إيران حكم الساسانيون أجزاء كبيرة من العراق، وكانت لهم علاقات مع عرب الجزيرة، بل دخلوا فى التحالف مع دولة المناذرة التى حكمت إقليم الحيرة الغربى فى جنوب العراق.

ونذكر أن العرب شاهدوا الكثير من الكتب الفارسية المصورة، وقد ذُكرت لنا المصادر العربية بعض ذلك كما ذكرها الشاعر البحترى، وما ذكره المؤرخ المسعودى بأنه رأى صورة مصورة فى حيازة أسرة فارسية نبيلة بمدينة أصطخر، وأيضاً التصوير المانوى، حيث دعى مانى إلى تزين الكتب بالصور، فمن المعروف أن المانويين قد استخدموا الفن المزخرف لنشر مذهبهم الدينى، ولكن القليل جداً من أعمالهم قد تبقى حتى اليوم، وقد هرب المانويون إلى التركستان فراراً من الاضطهاد ولكن بقى فنهم ليؤثر فى الفنانين المسلمين، كما أنهم شكلوا فى الصين والتركستان حلقة وصل بين الفن الصينى والإسلامى.

ثالثاً: التصوير القبطى:

قامت بين العرب قبل الإسلام وبين جيرانهم الأقباط فى مصر علاقات تجارية كثيرة، خاصة فى استيراد المنسوجات المصرية، التى أطلق عليها العرب اسم القباطى نسبة إلى منتجاتها، ويعتبر العديد من العلماء أن الفن القبطى أحد فروع الفن البيزنطى، أو فناً محلياً لمصر خلال الفترة البيزنطية، ونشاهد التأثيرات القبطية فى التصوير العربى المبكر وخاصة خلال العصر الفاطمى كما سوف يتضح عند دراسة التصوير الفاطمى، سواء التصوير الجدارى، أو تصاوير المخطوطات.

بدايات التصوير الإسلامى

*** التصوير الجدارى**

يقصد به التصوير الذى يطبق على الجدران أو الأسقف بأية وسيلة مستخدمة كالفريسكو أو الموزايكو. وعلى الرغم من قلة ما وصل إلينا من هذا النوع من التصوير يمكن من خلاله دراسة بدايات التصوير الإسلامى.

وترجع أسباب قلة ما وصل إلينا من صور جدارية إلى منع الإسلام دخول التصوير فى المنشآت الدينية، وأيضاً قلة ما وصلنا من عمائر مدنية لتعرضها للهدم والترميم والإصلاح، بالإضافة إلى أنه هناك صور جدارية دفنت فى الرمال مثل مدينة سامراء.

ولذلك تعصب المسلمين فى العصور الوسطى جعل البعض يغطى الصور الجدارية بطبقة من الجص مثل مصورة نهر بردى، حيث وضع عليها طبقة من الجص من العصر العباسى، مما أدى إلى الحفاظ عليها.

أنواع الصور الجدارية

١- الفسيفساء Mosaic

٢- الصور المائية Fresco

أولاً: الصور المنفذة بالفسيفساء

هى عبارة عن لصق قطع صغيرة من مواد مختلفة مثل (الأحجار – الرخام – الخزف – الصدف) على طبقة من الجص أو الملاط، وفقاً لأسلوب زخرفى معين قبل أن تجف، حيث كان يتم الرسم أولاً ثم يتم لصق هذه القطع الصغيرة، وبذلك يعد من أصعب أساليب الرسوم الجدارية.

وقد عرفت الحضارات السابقة للإسلام لهذا النوع من التصوير، سواء فى الحضارة المصرية القديمة، والفن الإغريقى والرومانى، المسيحى.

فسيفساء قبة الصخرة:

التاريخ وأهميته: ترجع إلى عام ٧٢هـ فى عهد عبد الملك بن مروان، وأهمية هذا التاريخ إنها ترجع إلى القرن الأول الهجرى، حيث مازال هناك بعض الصحابة التابعين الذين شاهدوا الرسول ﷺ وهذا دليل على عدم التحريم أو النهى عنه.

حاول الخليفة المأمون إجراء بعض الإصلاحات لقبة الصخرة، ولكن حاول المشرف على هذا الإصلاح مجاملة الخليفة المأمون، فعمل على نزع اسم الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان، ووضع مكانة اسم المأمون، ولكن تم إرجاع هذه القبة إلى العصر الأموى من خلال:

- التاريخ الذى عليها وهو عام ٧٢هـ، وهو ليس فى فترة الخليفة المأمون.

- الخط الذى كتبت به وهو خط كوفى يختلف عن الخط الذى كان منتشر فى فترة المأمون، بالإضافة إلى الأسلوب الفنى للزخارف هو أسلوب القرن الأول الهجرى الذى وجد قبل عصر الخليفة المأمون.

وقد ذكر د. حسن الباشا فى كتابه التصوير الإسلامى "أن قبة الصخرة كانت الفسيفساء تغطى البناء كله من الخارج ومن الداخل ومنطقة انتقال القبة، ورقبتها، وأرضية المبنى كله، وكذلك المثمن الخارجى نفسه كان مغطى عند الإنشاء بالصور الفسيفسائية ولكنها تساقطت، وأعيد تزيين الجدران من الخارج بالخزف فى وقت متأخر. وهى عبارة عن فصوص ذهبية وفضية لصقت بشكل غير منتظم بميل حتى تعكس أشعة الشمس.

وتميزت زخارف قبة الصخرة بظهور التأثيرات المختلفة كالتالى:

١- التأثيرات الساسانية:

أ- حبات اللؤلؤ الساسانى.

ب- الشرافات المسننة.

ج- أوراق الأكانتس (شوكة اليهود).

٢- التأثيرات البيزنطية

أ- قرون الرخا.

ب- أوراق وعناقيد العنب.

٣- التأثيرات الإسلامية

أ- استخدام الخط العربى كعنصر زخرفى أساسى.

ب- أسلوب التماثل والتوازن الذى تميز به وهو أسلوب إسلامى خالص.

آراء المستشرقين وعلماء الفنون فى زخارف قبة الصخرة

حول تفسير هذه التصاوير طرح اتنجهاوزن أن الفنان المصور أراد تصوير رمزى للفردوس، وإن كان قد عاد ونفى هذا التصور لغياب عناصر الفردوس من حوريات وزوجات على حد تعبيره، بينما فى رأينا أن فسيفساء قبة الصخرة طرحت إرهاصات النمط الجديد فى الفنون الإسلامية الذى جمع الأشكال البيزنطية والفارسية، واستعمل الفسيفساء وهى نمط زخرفى بيزنطى، ولكن بطريقة تشبه زخارف الجص الساسانى، ونحن مع رأى إتنجهاوزن من أن الغرض هو إبهار المشاهد والإعلان عن انتصار حضارة جديدة وسيادتها فى العالم، وتذكر د. سعاد ماهر أنه أصبح من حكم المؤكد أن فنانين من أهل الشام هم الذين قاموا بتنفيذ هذه الصور لتفوقهم فى هذا المجال. وذكرت السيدة فان برشم "إنني أعتقد جازمة أن العرب اعتمدوا على عمال الفسيفساء المحليين فى بلاد الشام.

دراسة وصفية لأهم صور ونماذج قبة الصخرة

لوحة (١): رسم بالفسيفساء على الجانب الأيسر من أحد أكتاب المثمن الأوسط بقبة الصخرة. عبارة عن رسم لنخلة بها على الجانبين نخلتان صغيرتان رسمتا بحيث تملئان الفراغ بجانب النخلة الكبيرة، حيث تحققان التوازن فى الصورة، ونلاحظ أنه قد رسم جزعى النخلتين الصغيرتين على هيئة مستطيلات متجاورة رأسية يعلو بعضها البعض فى صفوف متتالية، وذلك لكسر التكرار والملل. ويوجد فى الصورة توازن آخر فى حركة سعف النخيل الأخضر

المنطلق إلى أعلى، وبين زوجى العناقيد ذات اللون الأخضر والأحمر الذى يتدلى إلى أسفل حتى تكاد يصل إلى سعف النخلتين الصغيرتين.

لوحة (٢): رسم بالفسيفساء نشاهده على الجانب الداخلى من أحد أكتاف المثمن الأوسط، والنخلة أكثر تحويراً وزخرفة من الصورة السابقة، ذلك أن جذعها طويل رشيق، تزخرفة وريدات ذات فصوص ثلاثة، كما أن جريد السعف ذو لون ذهبى، وقد تدلت إلى أسفل سعفتان حول عرجونين من التمر رسما بأسلوب محور، ورتب تمرها القليل ترتيباً زخرفياً بحتاً، وحدد بخط أسود يحف بلون ذهبى تشوبه خضرة خفيفة.

فسيفساء الجامع الأموى:

يرجع تاريخ بناء الجامع الأموى إلى عصر الوليد بن عبد الملك عام ٩٦هـ، أى أنه بعد بناء قبة الصخرة بأربعة وعشرين عاماً. وتصل المساحة الباقية المزخرفة فى المسجد بالفسيفساء إلى ٧.٥ × ٣٥م بارتفاع ٦م. وقد تعرضت هذه الفسيفساء لعدد من الإصلاحات كالتالى. إصلاح السلطان ملكشاة السلجوقى ٤٧٥هـ، إصلاح السلطان بيبرس المملوكى فى بداية القرن السابع الهجرى حيث قام بترميم هذه المصورة، بالإضافة إلى ذلك فقد تعرض المسجد الأموى لكثير من الحرائق فى العصور الوسطى إلا أنها وصلت إلينا سليمة بسبب أنها غطيت فى العصر العباسى بطبقة من الجص حافظ عليها.

وأما عن الصور التى تتألف منها فسيفساء الجامع الأموى، فهى عبارة عن رسوم العمائر فى مجموعات ذات طرز مختلفة، والمبانى كلها

تقع بالقرب من مجرى مائى أشبه بنهر يجرى بشكل واقعى، وحدد انتجهاوزن ثلاثة أنواع من العمائر، أولها القصور المزخرفة والمؤلفة من طابقين، والنوع الثانى هو عبارة عن عمائر خاصة، وهذه البيوت الصغيرة لها سطوح منبسطة مستندة على أعمدة، أو ذات سقوف محدبة تقع تحتها مباشرة نوافذ صغيرة، أما بالنسبة للقرى فتقع منازلها حول تل صخرى وكأنها نتوءات صخرية ويتخللها أشياء طويلة نسبياً.

ويلاحظ أن العمائر بصفة عامة بالإضافة إلى الأسلوب التى رسمت بها مشتقة فى رأى انتجهاوزن من أصول كلاسيكية، وقد ربط انتجهاوزن بين هذه الرسوم وبين ظاهرة ترجع إلى القرن السادس الميلادى، وهى ظاهرة رسم طوبوغرافية المدن فى أرضيات المبانى وخاصة الكنائس ولاسيما كنائس مناطق الأردن مثل الكنائس الموجودة فى جرش ومأدبا ومعان.

وأما الزخارف المحيطة بالتصاوير فكانت عبارة عن أوراق الأكنتس نابعة من قرون الرخا أو الأشجار المرسومة رسماً واقعياً مشابهة لما هو موجود فى قبة الصخرة، وبخلاف فسيفساء قبة الصخرة التى ترتبط من ناحية الأسلوب والصنعة والزخارف الموجودة فى الجامع الأموى نجد زخارف الفسيفساء فى جامع دمشق الكبير لا يوجد فيها أى تأثير فارسى.

وقد ذكر المؤرخون العرب أن عمال فسيفساء كان قد طلبهم الخليفة الأموى صاحب البناء من إمبراطور بيزنطة، وبعيداً عن العداء العسكرى والمواجهة المستمرة فإن هناك شكلاً من الأنشطة التجارية بين بيزنطة والدولة الأموية استمر هذا بالإضافة إلى المجالات "البروتوكولية بين البلاط الأموى والبيزنطى التى كانت أيضاً قائمة بين الدولتين.

وأما بالنسبة لتفسير الموضوعات التصويرية الموجودة فى الجامع الأموى، فيقول انتجهاوزن أن الهدف هو رسم مدينة تقع على مجرى نهر وأن هذه المدينة هى دمشق التى تمتد على جانبى نهر بردئ، ويعود فيذكر تفسير آخر بأنها "مدينة الله" أى المدينة المثالية.

كما ينبغى أن تكون، وأن هذه المدينة استوحى الفنان المصور عناصرها من المناظر الإغريقية والهللينية للجنة، ويبدو أن هذا الرأى قد سبق إليه الأستاذ "كالة"، وكذلك الأستاذ "يريش" فى تفسيرهما لهذه المبانى المطلة على النهر، وحاول كل منهما أن يجد آيات قرآنية تتحدث عن مناظر الجنة ليقارن بينها وبين المناظر المرسومة على جدران المسجد الأموى بالفسيفساء، وإن كان المقدسى يرى أن الصور الموجودة هى "صور العالم"، وكتب يقول "إن من العسير أن تكون هناك شجرة أو مدينة شهيرة لم تصور على الجدران".

ويعزز ابن شاكر هذا الرأى بقوله "أن الفسيفساء تمثل كل الأقاليم المعروفة، بل أنه يستطيع أن يميز الكعبة فى مكة".

ويطرح انتجهاوزن رأى آخر وهو أن سيطرة الدولة الأموية على جزء كبير من العالم، أمر تؤكده فسيفساء الجامع الأموى التى تشير بأن العالم كله قد أصبح تحت درع الخلفاء وأصبح "دار السلام" وأن الأمويين أصبحوا القوة العظمى المهيمنة على العالم، وأن العدل الناتج عن تعاليم الإسلام قد ساد، فأصبحت الأرض بمثابة فردوس أو جنة".

ومن أمثلة فسيفساء الجامع الأموى

لوحة (٣) وهى عبارة عن فسيفساء من الأجزاء التى اكتشفها العالم (دى لورية عام ١٩٢٧م)، فى القسم الواقع للمدخل الرئيسى للجامع،

تمثل نهر تنساب مياهه الزرقاء أمام المنظر العام كله، ولعل المقصود فى الرسم هو نهر بردى الذى تدين له دمشق بتربتها، والذى يمر عندما يترك المدينة من قنطرة ذات عقد واحد. يوجد على ضفتى النهر مجموعة من الأشجار منها (شجر الموز، المشمش، الجوز، التين، التفاح)، والبيوت ذات سقوف منسقة فى أسفلها صفوف من النوافذ، تشبه البيوت السورية الصغيرة، ونلاحظ فى الوسط بناءات لها سطح مدبب تتوسطها جذوع شجرة لم يكتمل الجزء الذى فوقها، ويتصل البناءات بالقصر من خلال (درابزين)، ويرتكز هذان البناءان على سبعة أعمدة، وبالنسبة للقصران اللذان يحفان بالبناء فأحدهما يبدوا كاملاً فى الصورة، ولكنهما متماثلان، ويتكون كلاً منهما من طابقين تزينهم الأعمدة. وكذلك لوحة (٤) حيث نشاهد فيها نفس العناصر السابقة.

فسيفساء قصر خربة المفجر

يرجع بناء هذا القصر إلى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (١٠٥-١٢٥هـ/٧٢٤-٧٤٣م)، وكشفت هذا القصر دائرة الآثار الفلسطينية التى بدأت أعمال الحفر فى هذه المنطقة عام ١٩٣٥م. وسمى هذا القصر بخربة المفجر، فكلمة خربة كناية عن المكان المبنى الصغير الذى نسبة الأهالى إلى أقرب قرية منه. وقد وصلتنا صورة بالفسيفساء كانت تزخرف حمام ملحقاً بهذا القصر. لوحة (٥) وهى تمثل منظراً طبيعياً يتكون من شجرة ضخمة من أشجار التفاح أو السفرجل إلى جانبها الأيسر غزالتان تجريان بين بعض النباتات، وإلى جانبها الأيمن يوجد أسد يفترس غزالاً، ويمتاز الرسم بالطابع الزخرفى من يحث التوزيع العام، وأسلوب رسم الشجرة وأزهارها وثمارها. وقد عبر الفنان عن الحركة من خلال الحركة فى الحيوانات.

فسيفساء قبة بيبرس

استعملت صور الفسيفساء فى العصر المملوكى، كما فى قبة ترجع إلى عهد بيبرس بدمشق (٦٥٨-٦٧٦هـ/١٢٦٠-١٢٧٧م)، وهذه الصور تمثل مناظر طبيعية قريبة الشبه من صور فسيفساء الجامع الأموى بدمشق، وهذه الصور خالية من رسوم الكائنات الحية، وتمثل هذه الصور رسوم عمائر تقوم على صفوف من العقود تحملها أعمدة، وبعضها على شكل أبراج، منها ما يعلوه قبة، أو شكل هرمى، والبعض الآخر يسقفه جمالون، ويحف بالعمائر من الجانبين أشجار.

ثانياً: الصور الجدارية بالألوان المائية (الفريسكو)

وتتلخص هذه الطريقة فى أن المصور كان يغطى جدرانه بطبقة من الجص ثم يقوم بتغطية هذه الطبقة بالألوان السائلة، ويتم إضافة هذا الطلاء قبل جفاف الجص نفسه، حتى يتمكن لهذا الجص أن يتشرب اللون قبل الجفاف، بحيث يصعب تساقط هذا الطلاء، وبصفة عامة فإن طريقة الرسم بالفريسكو أسهل وأقل تعقيداً من تنفيذ الصور بالفسيفساء.

الصور الجدارية بقصير عمرا

من أقدم الصور الجدارية المنفذة بالفريسكو المعروفة فى الإسلام هى رسوم قصير عمره، التى اكتشفها العالم موزيل "Musil" فى عام ١٨٩٨م، فى إحدى المبانى الصحراوية، والذى عرف فيما بعد باسم قصير عمره، ويقع قصير عمرا على بعد سبعين كيلو متراً إلى الشرق من عمان، على أطراف البادية، فى منطقة هى اليوم شبه صحراوية، ولكنها كانت قديماً مرتعاً للقبائل البدوية وممراً للقوافل، فالقصر أنشئ فى واد تظله

أشجار البطم العتيقة، وكان فى الماضى دون شك مرعى لحمر الوحش والغزلان البرية.

وتتكون عمارا قصير عمرة من قسمين، هما القصر وملحقاته (قاعة الاستقبال – قاعة العرش، أماكن الإقامة)، والحمام وملحقاته (الحجرة الباردة ذات قبو طولى مدبب، الحجرة الدافئة مغطاة بقبو متقاطع، والحجرة الساخنة مغطاة بقبة، والمستوقد).

واستطاع الرحالة النمساوى أن يسجل كل الرسوم والتصاوير فى قصير عمره عن طريق أحد الرسامين الذين كانوا ضمن فريق رحلته، وقد قام بنشر هذه التصاوير فى كتاب ضخم من مجلدين، نشر من خلال الأكاديمية القيصرية فى فيينا.

A. Musil Kuseir Amra und andere Schlosser des Moab in Sitzunysbrichte der Kaiserlichen Akademie der Wiessenschaften CXLI. Wien 1902.

وقد قام موزيل بعدة دراسات متتالية على هذا القصر الذى أطلق عليه اسم "قصير عمرا" دون أن يعطى تفسير لهذه التسمية، والتى اعتقدنا فى بحث لنا نشر سنة ١٩٩٢م بالإسكندرية، أن "عمرة" هذا ربما يكون الدليل أو المرشد البدوى الذى صاحب موزيل فى رحلاته التى انتهت إلى هذا الاكتشاف، ويعتقد بعض العلماء أن هذا القصر قام ببنائه الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ/٧٠٥-٧١٥م).

أما عن تصاوير هذا الحمام فهى متنوعة وتعكس طابع الترف الذى ساد حياة خلفاء العصر الأموى.

ومن الدراسات الهامة التى دارت حول هذه التصاوير دراسات أتنجهاوزن R. Ettinghausen والتى كان لها أهمية، قام به فى كتابه عن التصوير العربى Arabische Malrei والذى ذكر أن الجزء الأكبر من هذه التصاوير قد تشوه نتيجة للدخان الناتج عن بعض الحرائق من داخل هذا القصر أثناء إقامة البدو الرحل فى داخلة، ومع ذلك فإن الأجزاء الباقية بالإضافة إلى ما تركه لنا موزيل يعطينا صورة لا بأس بها عن التصوير الأموى.

أما عن موضوعات هذه التصاوير فهى متنوعة الموضوعات سواء منها ما هو موجود على الجدران أو على السقف.

تمثل هذه التصاوير مجموعة فريدة، ليس فى الفن الأموى فحسب وإنما فى الفن السورى القديم إجمالاً، فهى تصور نواح مختلفة من الحياة فى العهد الأموى مما لا مثيل له إلا فى كتب التاريخ والأدب، وهذه التصاوير موزعة كالتالى:

- لوحة (٦): تمثل حاكماً جالساً على عرشه فى الحائط الجنوبى لقاعة العرش، وهى عبارة عن حاكم جالس على عرشه، وحول رأسه هالة، وفوق رأسه ظله يحملها عمودان حلزونيان، ويوجد على جانبيه شخصان أحدهما رجل على يمينه، يمسك بعصا طويلة أو صولجان، والثانية سيدة على يساره، ويعلو عقد الظلة شريط من الكتابة العربية تصعب قراءتها، إلا أن العالم الفرنسى سوفاجية استطاع أن يقرأ: "اللهم بارك على عافية من الله ورحمة..." وتحت قدمى هذا الحاكم كانت هناك سفينة فى البحر وحولها رجال عراة،

ولكن هذه الصورة ليس لها أثر الآن، وأغلب الظن أن موزيل هو الذى انتزعها من مكانها.

- لوحة (٧): تمثل صورة أعداء الإسلام، فى الحائط الجنوبى من الطرف الغرب لقاعة العرش. وهى عبارة عن خليفة جالس على عرشه، ويوجد أمامه ستة أشخاص فى صفين، كتب فوق أربعة منهم باللغة اليونانية والعربية، وهم من اليسار إلى اليمين، ففى الصف الأمامى فى اليسار "قيصر" وخلفه "نجاشى الحبشة"، يليه فى الصف الأمامى "كسرى" وخلفه (لوزريق) آخر ملوك القوط فى أسبانيا، وقد رجح المستشرق السويسرى فان برشم "أن الأشخاص من الصف الأمامى يمثلون إمبراطوريات كبيرة، بينما فى الصف الخلفى يمثلون ملوك دول صغيرة، وأيضاً استنتج أن ترتيب الملوك من الشمال لليمين وفقاً للموقع الجغرافى لبلادهم من الشرق إلى الغرب، وبذلك استنتج أن الشخص الخامس فى الصف الأمامى هو إمبراطور الصين، والشخص الخلفى فهو أما ملك سمرقند التى فتحها قتيبة بن مسلم الباهلى عام ٩٣هـ، أو ملك السند الذى قتله محمد القاسم عند فتحه لتلك البلاد عام ٩٣هـ.

وقد أثارت هذه الصورة اهتمام كثير من علماء الفنون، حيث أنهم رأوا فيها مشهداً رمزياً، مقتبس من الفنون الفارسية، حيث يظهر ملوك العالم فى صفوف، يحيون سيدهم وسيد العالم، وهو خليفة المسلمين الذى هزم جميع حكام العالم الذين تضمهم هذه اللوحة المصورة، ويلاحظ أن هذه اللوحة احتوت على تأثيرات رومانية، نجدها فى توزيع الضوء والظل، وتطويع ثنايات الجسد لتبدو قريبة من الطبيعة.

وتذكر د. سعاد ماهر: أن وجود كسرى فى هذه الصورة مع أن سقوط ملكة كان قديم العهد فى عصر بنى أمية، بأن الصورة كلها منقولة بشئ من التصرف عن أصل فارسى، ويبدو فيه كسرى الفرس لابساً تاج وحوله أمراء تابعون.

وبجانب هذه التصاوير فى قاعة العرش نشاهد مجموعات تصويرية أخرى تمثل العمال الذين ساهموا فى بناء القصر لوحة (٨). حيث نشاهد الحجار وهو يقلع الحجارة، ثم وهو ينحتها، وبعد ذلك تحمل على البعير، ثم يرفعها رجلان ليضعاها على الجدار الذى أخذ يرتفع قليلاً، وأمامه البناء بيده فأس.

ومن الموضوعات التصويرية أيضاً فى قاعة العرش مناظر الصيد والقنص المتنوعة والكثيرة، كما فى لوحة (٩) وهى فى الجدار الشرقى، حيث نشاهد مجموعة من الحمر البرية داخل شبكة، بينما أخذ رجل يطعنها بالرمح، وهناك رجل آخر يقتل ثعلب، ومقابل هذا المشهد صياد يسلخ البقر الوحشى، وفوقه على جانبى الطاقة صورة لربة الشعر، وقد كتب اسمها باليونانية، ثم لربتى الفلسفة والتاريخ بالإضافة لوجود بعض الراقصات (لوحة ١٠).

صور الحمام

فظهر داخل حجرات الحمام المختلفة عدة تصاوير تمثل موضوعات مختلفة كالتالى:

تصاوير تمثل سيدات عاريات كما فى جدران الحجرة الباردة لوحة (١١)، والحجرة الدافئة لوحة (١٢). ونلاحظ فى تصاوير السيدات العاريات بأنها بدينات بارزات الأثداء، ضامرات الخصور.

والواقع أن صور النساء العاريات فى قصير عمرا عكست فى مظهرها الجسمانى مفهوم الجمال، والذى كان يختلف عن مفهوم الجمال الكلاسيكى، فالتركيز هنا على الصدور الممتلئة والخصور النحيفة، وارجع اتنجهاوزن هذه الملامح إلى أصول هندية أو آسيوية وعلى وجه التحديد آسيا الوسطى، ولكنه عاد وربط بين هذا الشكل الأنثوى وبين مفهوم الجمال عند العرب، وقارن بين هذا الرسم وبين قصائد الشعر العربية القديمة، والتى تغنى فيها الشاعر العربى بالمرأة العربية، واستخلص من كل ذلك أن المرأة العربية الجميلة هى المرأة البدينة شديدة البدانة، والتى لها نهدان بارزان ومتكورين، بالإضافة إلى بطن متدلية، وشفتان مائلتان، وأرداف ممتلئة، تعوق مرورها من الأبواب الضيقة، بالإضافة إلى سيقان أشبه بأعمدة الرخام والمرمر، أما جيدها فهو جيد غزال، فى حين أن ذراعاها تتميز بحسن التكوير، ويضمان كوعين لدنين ناعمين، وأصابع طويلة، أما الوجه فهو بيضاوى، ولا يجب أن يكون شاحباً، وإلا تكون عيناها أشبه بعينى الصبى، وأن تتسم كرة العين بالبياض والسواد بشكل ظاهر. وهكذا ربط اتنجاوزن بين الفكرة العربية القديمة التى تغنى فيها الشعراء بجمال المرأة وبين التصاوير التى رسم فيها المصور المسلم صورة

المرأة، وقد وجد انتجهاوزن تطابق بين الأدب وبين التصاوير فى هذه المرحلة المبكرة من عمر التصوير الإسلامى، وعلى العكس الطابع الاصطلاحى الذى ميز معظم تصاوير الآدميين فى قصير عمرة.

كذلك الموضوعات الفلكية التى نشاهدها فى قبة الحجرة الساخنة، حيث نشاهد رسماً للبروج والمجموعات الشمسية لوحة (١٣). فوسط القبة يمثل القطب الشمالى مع الدب الأكبر والأصغر، وبينهما ذيل التتين، وفوقه إلى اليمين أندروميدا (ذات السلاسل) باسطة يدها، إلى الأسفل من أندروميدا فى الدائرة الثانية نرى البجعة، ثم إلى اليمين منها هرقل رافعاً هراوته، ثم أفيوكس إله الثعابين يحمل بين يديه ثعباناً كبيراً. وبالقرب منه، فى الدائرة الخارجية ضارب القوس، وعن يساره العقرب، وإلى يمينه الدولفين والجدى، وبين الطاقتين برج الدلو، ثم مقابل أندروميدا على الجانب الآخر التوأمان وتحت قدميهما الجوزاء، أما الأبراج الأخرى فهى غير واضحة المعالم.

وعلى أية حال نلاحظ أن تصاوير قصير عمرة تمثل مزيجاً من فنين أحدهما طارئ، والآخر عربى أصيل.

التصوير الجدارى فى قصر الحير الغربى

لقد كشفت الحفائر الأثرية على الطريق بين دمشق وتدمر عن قصر عرف باسم قصر الحير الغربى، ويرجع الفضل فى هذا الاكتشاف للعالم "شلومبرجر" فى الثلاثينات من القرن الماضى، ويقول انتجهاوزن أن القصر ينسب إلى الخليفة هشام بن عبد الملك، ويحتمل أنه شيد فى سنة ٧٣٠م، وأما بالنسبة للرسوم الموجودة فى هذا القصر فكلها رسوم آدمية، أشهرها صورتين فى أرضية الغرف، فالتصويرة الأولى تعكس تأثيرات

كلاسيكية، وهى عبارة عن صورة نصفية المرأة تمسك برداء فيه ثمار مختلفة، لوحة (١٤)، وهذا يشير إلى أن تلك المرأة هى (جيا) إلهة الأرض، ويلاحظ أن عنق المرأة يلتف حوله أفعى، وحول هذا الشكل الدائرى ميدان مستطيل نسيج محاط هو الآخر بإطار مشغول بزخارف من فروع نباتية تضم عناقيد من الأعناب. وبين الزخارف النباتية فى الجزء المستطيل مخلوقان لهما بدن إنسان عار الصدر، فى حين أن الجزء الخلفى للمخلوقات السابقة يبدو على هيئة ذيول الأفاعى. كما يوجد صور لثعالب وطيور.

والصورة الثانية لوحة (١٥) تختلف كل الاختلاف عن الصورة السابقة، فهى تتألف من مستطيل كبير مقسم إلى ثلاث أقسام ذات ارتفاعات متباينة، والقسم العلوى يظهر فيه موسيقان أحدهما امرأة تضرب على عود، والثانى رجل ينفخ فى ناى اتجه أحدهما نحو الآخر، وهما يقفان تحت أروقة معقودة. والقسم الثانى نشاهد فيه شاب يمتطى جواداً، يبدو فى حالة عدو مطاردة لغزلان سقط أحدهما على الأرض جريحاً، فى حين أخذ غزال آخر ينظر إلى الوراء نحو الصياد الذى كان يسدد سهامه إليه، أما القسم الثالث فنشاهد فيه صورة عبد أسود البشرة، وبدا وكأنه يقتاد حيوان كبير القرنين إلى حظيرة، وهو يحمل مفتاحها الكبير فى يده اليسرى، وتشير الأطوال التى تلتف حول عنق الحيوان إلى أنه قد ضم إلى حظيرة الصيد فى القصر الفخم.

وتعكس أقسام الصور السابقة كلها تأثير واضح بالأساليب الفارسية، وحاول انتجهاوزن تفسير الصور السابقة بأنها تعكس بعض أنشطة البلاط الساسانى، وتصويره الصيد تعكس ممارسة أمير شاب لرياضة الصيد، وصور الموسيقى من التصاوير الشهيرة فى البلاط

الساسانى، وصور الحيوان من المناظر المعتادة فى الحظائر الملكية، ويظهر التأثير الفارسى (الساسانى) أيضاً بشكل واضح فى ملابس الأشخاص، التاج ساسانى، وملابس الفارس جميعها ساسانية، ويرى اتنجهاوزن أن الموضوعات الفارسية كانت بلا شك أعمق تعبيراً عن فكرة السلطة والملكية، ومن هنا فإن مالك القصر فضلها وتأثر بها فى قصر الحير الغربى.

التصوير الجدارى فى جناح الحريم بالجوسق الخاقانى بسامراء

انتقلت الخلافة من أيدى الأمويين إلى أيدى العباسيين بعد نجاح ثورتهم ضد الحكم الأموى، وفر آخر خلفاء بنى أمية نحو الغرب فى اتجاه شمال أفريقية، إلا أن قوات الثوار استطاعت قتلة عند قرية أبو صير بالقرب من صحراء الفيوم، وبذلك انتهت الدولة الأموية فى المشرق وبدأت خلافة العباسيين، وكان نقل العاصمة إلى بغداد من أبرز المتغيرات التى طرأت على إدارة الدولة فى العصر العباسى، هذا بالإضافة إلى تمتع الموانئ بقدر أكبر من السلطة التنفيذية وصلت إلى منصب الوزارة، وبدأ تحول واضح نحو التأثر بالشرق، فقد أخذ الخلفاء بالأفكار والنظم الفارسية، وبخاصة ما يتعلق بمراسم البلاط وتقاليده، وعلى الرغم من أن حكم الدولة العباسية قد شهد أحداث جسام من أبرزها ظهور وقيام الدول المستقلة فى أرجاء الدولة العباسية، وعلى الرغم من الضعف السياسى للخلافة، فإن الفنون بأنواعها قد ازدهرت فى ذلك العصر، وقد وصلنا من هذا العصر العديد من التصاوير التى كانت أجزاء من أبنية أثرية، والتى تمثل أجزاء من أبنية أثرية باقية، هذا بالإضافة إلى أن المصادر التاريخية مليئة بالإشارات إلى التصاوير التى كانت تزين العمائر، والقصور الخاصة بالخلفاء والوزراء وكبار رجال الدولة العباسية.

وقد جاء فى كتاب "ألف ليلة وليلة"، ما يفيد أن الخليفة هارون الرشيد(١٧٠-١٩٢هـ/٧٨٦-٨٠٩م) زخرف قاعة شيدها فى حديقة قصره ببغداد، برسوم على نمط الرسوم الساسانية. كما أنه من المعروف أن مجالس الخلفاء العباسيين كانت مزخرفة الجدران بالصور. وذكرت بعض المراجع إلى أن أبى أفلح الكاتب البغدادى بنى داراً كبيرة زخرف جدرانها بصور مختلفة، وأشارت بعض المؤلفات إلى حمام بغداد، بناه شرف الدين هارون بن الوزير شمس الدين الجوبيى، كانت جدرانه مصقولة، وتشمل صوراً آدمية متقنة مرسومة بالألوان الزاهية. وبالإضافة إلى الأخبار التاريخية كشفت الحفائر التى أجريت فى سامرا عن صور مائية مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسى، ويرجع الفضل فى حفظ تحف سامرا وصورها – تم كشفها فى العصر الحديث، إلى أن هذه المدينة لم تعمر بالسكان سوى فترة قصيرة، وذلك منذ تأسيسها على يد المعتصم سنة (٢٢١هـ – ٨٣١م) كعاصمة رسمية، إلى أن هجرها الخليفة المعتمد سنة (٢٧٦هـ–٨٨٩م) ثم هجرت المدينة بعد ذلك وخربت، وأهمل أمرها، وانكمشت إلى قرية صغيرة، واختفت أطلالها وآثارها تحت الأكوام.

وقد بدأت أعمال الحفر الحديثة فى موقع سامرا فى سنة ١٩٠٧م، حينما قام فيوليه ببعض المسوحات المبدئية، على أن الاكتشافات الأثرية الحديثة تمت بفضل البعثة الألمانية التى بدأت أعمالها بعد ذلك بوقت قصير، وقد أشرف على هذه البعثة العالمان الكبيران زاره وهرتسفلد اللذان كشفا عن عمائر سامراء، وتحفها، كشفاً علمياً منظماً، ومما كشفت عنه هذه الحفائر صور مائية مرسومة على الجص عثر عليها فى بعض عمائر سامرا، ولاسيما أجنحة الحريم فى قصر الجوسق ولكنها فقدت أثناء الحرب العظمى الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) وهكذا لم يبق لنا من هذه

التصاوير غير جزء ضئيل تطرق التلف إليهن، وكذلك الصور والدراسات التى تضمنها كتاب هرتسفلد المشهور عن صور سامرا Die Malerei Von Samarra وتمثل صور سامرا كثير من الموضوعات، ضمنها صور راقصات وفارسات فى ساحة مربعة أو مثمنة ونساء شبه عاريات، وصيادات، وموسيقيات، وأشكال آدمية مع طير وحيوان، أو أفرع نباتية على شكل دوائر، أو على هيئة رسوم لولبية، داخلها صوراً آدمية وحيوانية، وصور حيوان وطير وأسماك، ورسوم رجال تحت عقود، وقسس أو كهنة من الرجال والنساء، وأفاريز وإطارات فضلاً عن بعض أسماء عربية، وبقايا كلمات يونانية.

ومن أهم الصور التى عثر عليها فى قاعة القبة بجناح الحريم من الجوسق الخاقانى لوحة (١٦) تمثل راقصتين فى وضع تماثل، ترقصان رقصة مزدوجة، وقد تداخلت ذراع إحداهما فى ذراع الأخرى، ويوجد بينهما طبق فاكهة. وترتدى كلاً منها رداء له طيات زخرفية على شكل دوائر المياه المتكسرة، ويوجد بوسط كل من الراقصتين حزام لتجسيم البطن أثناء الرقص، وتضع على ذراعيها وشاحاً يتدلى طرفاه أسفل الذراعين، وتمسك بإحدى يديها خلف رأسها قنينة تمتاز بعنقها الطويل، وجسمها الكروى، فى حين تمسك باليد الأخرى أمامها طبق مزخرف من الخارج بخطوط رأسية، وتتعصب كل من الفتاتين بمنديل وتتسدل أربع ضفائر من الشعر، وقصة ترخى بين الصدغ والأذن، وتحلى أذنها بقرط. وكل من الراقصتين فى وضع ثلاثية الأرباع. وظهر أسلوبان فى رسم طيات ثياب الراقصتين، ففوق البطن استخدم أسلوب زخرفى يشبه دوائر المياه المتكسرة، فى حين رسم ثياب الراقصة اليمنى بين الساقين استخدم أسلوب قريب من الواقع يتمثل فى رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز واحد،

وفيما يبدو أن المنظر مأخوذ من الحياة اليومية للبلاط العباسى، وحدد انتجهاوزن الملامح الشرقية فى الوجوه، فالوجنات تبدوا لها نظائر فى التصاوير الساسانية وخاصة التصاوير الجدارية التى اكتشفت فى مدينة طرفان. كما تبدو طيات الملابس غير طبيعية، والحركة بطيئة لدرجة تبدو كأن أقدام الراقصات مقيدة، وملامح الوجوه تبدو خالية من التعبير وأشار انتجهاوزن إلى عنصر وصفة بالغموض، وهو طبق فاكهة موجود فى الصورة، والنتيجة النهائية هى أن الرسم رمز تذكارى منفذ بإتقان أكثر من كونه تعبير عن رقصة حية وراقصين أحياء، فهو يخلو من الحركة والحيوية.

والصورة الثانية تمثل القنص وهو من التسليات الملكية أيضاً، وأما تفاصيل الصورة فهى عبارة عن امرأة تذبح ظبى، والصورة أيضاً لا تعبر عن حدث منقول من الطبيعة، بقدر ما تعبر عن صورة رمزية للموضوع.

ومن تصاوير تسليات البلاط يظهر لنا موضوع الشرب وقد مثل على إحدى الجرار الفخارية ضمن موضوعات أخرى تتعلق أيضاً بحياة البلاط، مثل صور النساء والصيادين والعسكريين وأشخاص ملتحين من المحتمل أنهم رهبان، ومعظم الأشخاص رسموا فى هذه المناظر فى وضع أمامى مواجه للمشاهد يحدقون النظر فيمن يشاهد الصورة. (لوحة ١٧، ١٨).

ويلاحظ أن معظم التصاوير الجدارية العباسية تعتبر بالمقارنة بالصور الجدارية الأموية جامدة.

ويلاحظ أن وجوه الأشخاص لا تعبر عن فتيات أم فتيان وإنما تعبر عن تصاوير لأشخاص يتميزون بالنعومة ولكنهم يختلفون عن رسوم الرجال ورسوم النساء.

ولم تصل إلينا من التصاوير الجدارية التى ترجع إلى فترة سامرا إلا القليل من الصور، ومع ذلك فهى كافية لكى نستطيع تكوين فكرة واضحة عن أسلوب الرسم والتصوير فى المرحلة العباسية وعلى وجه الخصوص فى سامرا.

الفصل الثالث

الشخصية الذاتية

لفنون التصوير الإسلامى المبكر

أولاً: فلسفة التصوير الفاطمى

ثانياً: التصوير الجدارى الفاطمى

ثالثاً: التصوير الجدارى الفاطمى خارج مصر:

أولاً: فلسفة التصوير الفاطمى

رأى الفاطميون بعد أن امتد نفوذهم فى بلاد المغرب أن هذه البلاد لا تصلح لتكون مركزاً لدولتهم، فضلاً عن ضعف مواردها كما كان يسودها الاضطراب من حين لآخر، لذلك اتجهت أنظارهم إلى مصر لوفرة ثروتها وقربها من بلاد المشرق الأمر الذى يجعلها صالحة لإقامة دولة مستقلة تنافس العباسيين.

هذا وقد كشفت المحاولات التى بذلها الفاطميين لفتح مصر عن عدم ميل كثير من المصريين إلى الدعوة الفاطمية.

وقد عهد المعز لدين الله إلى جوهر الصقلى بقيادة الحملة التى أعدها لفتح مصر، وخرج لوداعه يوم رحيله من القيروان فى الرابع عشر من شهر ربيع الثانى سنة (٣٥٨هـ)، فسار جوهر على رأس جيشه حتى وصل برقة فقدم له صاحبها فروض الطاعة واحتفل بلقائه، ثم مضى فى سيره قاصداً الإسكندرية فدخلها من غير مقاومة، ومنع جنده من التعرض للأهالى، واستطاع أن يتآلف عساكره بما أغدقه عليهم من الأرزاق.

ثم وصل جوهر إلى الفسطاط، وكان فى استقباله وفد على رأسه الشريف أبو جعفر مسلم الحسينى، وكان ذلك فى (١٨ رجب ٣٥٨هـ) وقد تمت فى ذلك مفاوضة بين الوفد وجوهر وانتهت بكتاب الأمن. ورأى جوهر بعد أن تيسر له ضم مصر إلى حوزة الفاطميين أن يشرع فى إنشاء مدينة جديدة تكون مقراً للخلافة الفاطمية، ومركزاً لنشر دعوتها الدينية، وعدل عن اتخاذ كل من الفسطاط والعسكر عاصمة له.

ووضع جوهر أساس المدينة التى عزم على إنشائها شمالى الفسطاط فى ليلة ١٧ شعبان سنة (٣٥٨هـ)، كما وضع فى الليلة التالية

أساس القصر الذى بناه لمولاه المعز، وعرف هذا القصر باسم القصر الشرقى الكبير، ثم أقام حول تلك المدينة وقصر الخليفة سوراً كبيراً.

أطلق جوهر على مدينته الجديدة اسم المنصورية تقرباً إلى خليفته المعز بإحياء ذكرى والده المنصور، وظلت تعرف بذلك حتى قدم المعز للدين الله إلى مصر بعد أربع سنوات فسماها القاهرة، تفاؤلاً بأنها ستقهر الدولة العباسية المنافسة، وقيل أيضاً سميت القاهرة لأنها تقهر من شذ عنها وحاول الخروج على أميرها.

أنشأ جوهر بسور القاهرة أربعة أبواب وهى: باب النصر، وباب الفتوح، وباب زويلة، ويعرف أحد هذين البابين الأخيرين باسم القوس، وقد مر منه المعز عند قدومه إلى القاهرة، وصار الناس يتبركون بالمرور به، أما الباب الثانى فقد تشاءم منه الناس وهجروه.

وكانت القاهرة وقت إنشائها تحد من الشمال بموقع باب النصر، ومن الجنوب بموقع باب زويلة، وتحد شرقاً بموقع باب البرقية وباب المحروق المشرفين على المقطم، وتعرف هذه المنطقة فى أيامنا بالدراسة، وتحد غرباً بباب السعادة وما يليه حتى شاطئ النيل.

وقد بنيت الأسوار والأبواب من اللبن، ومع مرور الزمن دب الخراب إلى هذه الأسوار، ولذلك فقد أمر الخليفة الفاطمى المستنصر بالله بإعادة بنائه من الطوب المحروق والحجارة، وقد تم ذلك تحت رعاية وزيره بدر الجمالى (أمير الجيوش)، وقد سارت خطوط الأسوار الجديدة على نفس النهج القديم، ما عدا الجدار الشمالى الذى امتد ليحتوى جامع الحاكم، الذى كان يقع خارج السور الشمالى، ويشتمل السور الشمالى على بابى النصر والفتوح، كما يقع باب زويلة فى السور الجنوبى، وهذه الأبراج

ليس لها مثيل فى العمارة الإسلامية من حيث حجمها وضخامتها، وعندما بنى السلطان المؤيد شيخ مسجده فى عام (١٤٠٦م) اتخذ من برجى باب زويلة قاعدة لمئذنتى المسجد، ويتميز باب زويلة باحتوائه على مقعد للسلطان يطل على الشارع حيث كان يقضى بعض الوقت لمشاهدة أحوال المدينة، وكذلك للمشاركة فى الاحتفالات الخاصة بخروج المحمل والحجيج إلى الأراضى المقدسة.

ويعرف باب زويلة أيضاً ببوابة المتولى، أما باب المحروق فكان يطلق عليه باب تجار العلف، وقد تغير اسمه نتيجة لواقعة وقعت فى يوم الثلاثاء ٢٧ من سبتمبر (١٢٥٤م)، حيث شرع أقطاى فى اغتصاب عرش السلطان أيبك، لكن الأخير قبض عليه بالغدر وسجن فى القلعة، ولكن قرر أتباعه الذين كانوا يقدرون بسبعمائة ترك القاهرة فى الليلة التالية، والالتجاء لسوريا، ولكنهم وجدوا بوابة تجار العلف مغلقة كعاداتها بالليل فأشعلوا النيران بها، وعندما أعيد إقامة البوابة فيما بعد أطلق عليها باب المحروق.

وقد وضع جوهر أساس القصر الشرقى الكبير ليلة وضعه أساس القاهرة واستمر العمل فيها حوال أربع سنوات حتى قبيل وصول المعز، ويقال أن هذا القصر كان مكوناً من أربعة آلاف حجرة، وضعت فى إحداها رأس الحسين فور نقلها إلى مصر، فقد كان يمتد نحو الشرق ليشمل جامع الحسين حالياً بل ويمتد أكثر ليشمل شارع أم الغلام، وقد انقرضت هذه القصور قبل الأوان نتيجة التعنت السياسى عقب سقوط الدولة الفاطمية، وأقيم على رقعة من أرض القصر الشرقى الكبير مجموعة من المبانى ترجع إلى العصرين الأيوبى والمملوكى.

وهكذا شرع جوهر الصقلى منذ أن وضع أساس مدينة القاهرة فى التمهيد لاتخاذها مقراً للخلافة الفاطمية، فأمر بحذف الدعوة لخلفاء بنى العباس التى كانت تقام بمساجد مصر، وأقامها للخليفة المعز، وضرب السكة باسم الخليفة الفاطمى بدلاً من اسم الخليفة العباسى، ورأى جوهر بعد أن استقر سلطان الفاطميين فى مصر أن يكتب إلى المعز يستدعيه ليتولى بنفسه زمام الحكم فى البلاد، ولقى المعز فى القاهرة كثير من مظاهر الترحيب، وبذلك أصبحت مصر بعد قدومه إليها دار خلافة بعد أن كانت دار إمارة، وليس من شك أن المعز كان يمثل الحاكم المستنير الذى يجمع فى يده جميع السلطات ويعمل فى نفس الوقت على إسعاد شعبه، فبذل قصارى جهده للنهوض بدولته.

لما آلت الخلافة إلى العزيز سنة (٣٦٥هـ) عنى كأبيه بنشر المذهب الشيعى، وحتم على القضاة أن يصدروا أحكامهم وفق هذا المذهب، كما قصر المناصب الهامة على الشيعة وأصبح لزاماً على الموظفين السنيين الذين تقلدوا بعض المناصب الصغيرة أن يسيروا طبقاً لأحكام المذهب الإسماعيلى، وإذا ما ثبت على أحدهم التقصير فى مراعاتها عزل عن وظيفته، وكان ذلك مما دفع الكثيرين من الموظفين السنيين إلى اعتناق مبادئ المذهب الفاطمى.

ولما قبض الحاكم بأمر الله على زمام الأمور فى مصر بعد تخلصه من الوصاية سنة (٣٩٠هـ/٩٩٩م) عمد إلى إصدار كثير من الأوامر والقوانين المبنية على التعصب الشديد للمذهب الفاطمى، ثم خفف الحاكم من مظاهر التعصب للمذهب الفاطمى إرضاء لرعاياه السنة والشيعة، وأطلق لكل منهم الحرية فى أداء شعائره الدينية، ولكنه عدل عن هذه السياسة بعد ذلك.

وقد أتى الحاكم بأمر الله ببعض الأمور الغريبة فى حياته، منها مثلاً أمره بهدم بعض الكنائس فى مصر، ومنها أيضاً قتله لطفل صغير وتمزيق جسده، كما كانت نهايته فى غاية الغرابة أيضاً، ففى يوم من الأيام ركب حماره وسار متجهاً نحو القرافة ومعه خادم صغير، ولم يعد، ووجد الحمار وملابس الحاكم ويقال أن أخته دبرت لقتله، ومازالت هناك طائفة تعتقد فى وجود الحاكم وعودته.

وتولى الخليفة الظاهر مقاليد الحكم بعد اختفاء أبيه ولم يتجاوز عمره ١٤ عاماً، وقد عاونته عمته فى الوصول إلى العرش، وتولت منصب الملك، واشتركت فى تدبير كثير من الاغتيالات، كما كان الخليفة الظاهر على النقيض من أبيه فى سياسته نحو أهل الذمة، فلم يكد يتولى الخلافة حتى عمل على اكتساب عطفهم بأن أصدر بياناً، أعلن فيهم أنهم أحراراً فى عقائدهم وشعائرهم، وأنه لا إكراه فى الدين.

تولى المستنصر الخلافة بعد وفاة الخليفة الظاهر بالطاعون، ولم يكن يتجاوز من العمر سبع سنوات، قامت أمه بتدبير شئون الخلافة، وفى أواخر عهد المستنصر بالله أخذ نفوذ الوزراء فى الازدياد، وبدا ذلك باستئثار بدر الجمالى بالسلطة دون الخليفة، وتغالى ابنه الأفضل فى اغتصاب حقوق الخليفة، بل أقدم بعد وفاته على إقصاء ابنة نزار ولى عهده أكبر أبنائه عن العرش، وقد حدثت فتنة نتيجة ذلك، وقبض الأفضل بن بدر الجمالى على شئون الحكم فى البلاد، واستبد بالسلطة دون الخليفة المستعلى، ومن ثم دخلت مصر فى عهد نفوذ الوزراء، وبلغ من نفوذ الأفضل أنه لما تولى المستعلى سنة (٤٩٥هـ) أحضر ابنه أبا على وبايعه بالخلافة مكان أبيه ولقبه بالآمر بأحكام الله، ثم دبر الآمر مؤامرة استطاع بها أن يتخلص من الأفضل، ولكن سرعان ما قتل الآمر، وتولى بعده

الحافظ لدين الله ثم تولى بعد الخليفة الظاهر بأمر الله، ثم بويع بالخلافة بعد مقتل الظاهر ابنه عيسى، وهو فى الخامسة من عمره ولقب بالفائز بنصر الله، وتوفى الفائز سنة (٥٥٥هـ) دون أن يوصى لأحد بولاية العهد، فأقام الوزير الصالح طلائع العاضد خليفة للدولة الفاطمية، وكان العاضد آخر الخلفاء الفاطميين، وفى عهده اشتد النزاع بين الوزراء مما أدى فى النهاية إلى سقوط الخلافة الفاطمية الشيعية.

لم يكن العصر الفاطمى فى مصر لغزاً محيراً من الناحية التاريخية، فقد بل من الناحية الفنية أيضاً، ولذلك من الضرورى أن نبدأ فى استخلاص بعض الملامح الظاهرة لهذا العصر، تبدو ثلاثة منها أصلية، الأولى تختص بوقت حكم هذه الأسرة، وإذا لاحظنا وجودها المبكر فى أفريقيا ثم احتلالها لمصر فى سنة ٩٦٩هـ.

وقد تبع هذا الاحتلال الانحدار السياسى والاجتماعى للعباسيين فى العراق، وتبعه أيضاً انحدارات أخرى مثل سقوط الأمويين فى أسبانيا، وكذلك البداية الضعيفة لقيام المركز التركى الجديد فى العالم الإسلامى فى شمال شرق إيران، وأخيراً وحتى بعد نجاح السلاجقة فى منتصف القرن الحادى عشر، كانت الدولة الفاطمية فى مصر فقط القوة الوحيدة فى كل العالم الإسلامى، ولا عجب من أن مصر أصبحت لمدة قرن من الزمان المكان الذى يأتى إليه الفنانين والصناع من كل مكان، لذلك كانت مركز إبداع، وكانت تعرف فى كل مكان بدار الإسلام.

وعلى الرغم من الأزمات العنيفة التى صدمت بها مصر فى الفترة ما بين (١٠٥٢-١٠٧٢م) داخلياً، ونشأة القوة السلجوقية فى إيران والعراق، ولم يكن القرن الثانى من الحكم الفاطمى ناجحاً من الناحية

السياسية، وذلك على العكس تماماً من الناحية الفنية، فقد تميز الفن الصناعى بالاستمرار فى العصور الإسلامية الوسيطة، حيث استمر وتأثر بالأفكار والنماذج المتطورة أثناء عصور القوة، ويلاحظ ما هو أبعد من ذلك أن الانحدار والسقوط النهائى للأسرة الفاطمية فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر يتفق مع نمو الظهور المفاجئ لسلسلة من الطرز الفنية فى الخزف، والمعادن، والمخطوطات المزوقة، والتى أثرت فى كل المناطق الإسلامية من وسط آسيا حتى البحر الأبيض المتوسط.

أما الملمح الثانى فهو جغرافى، ويتعلق بمكان السلطة الفاطمية، وهناك وجوه عديدة لمعنى كلمة مكان فى موضوعنا الحالى، أولاها تكنيكى فنى خالص، فقد بدأ الفاطميين حكمهم فى شمال أفريقيا، ثم أسسوا قوتهم فى مصر، وحكموا مناطق أخرى مثل صقلية وسوريا وفلسطين وبلاد الحجاز، ولكن كانت مصر مركز سلطتهم، والتساؤل عما إذا كان الفن الفاطمى والثقافة لم تتطور خواصها التى كانت تتسم بالإقليمية والبدائية، أو بطريقة أخرى ما هو الدور الإيجابى الذى لعبته المساهمة المصرية فى الفن الفاطمى؟

والسؤال يشتمل على بعض المغازى لأنه حتى أثناء الحكم الأجنبى كانت مصر لعدة قرون لها شخصيتها الفنية المميزة، كما توجد نقطة أخرى تتعلق بموضوع المساحة الفاطمية وهى أن التاريخ الفاطمى داخل عالم البحر الأبيض المتوسط لم يجد منافساً سوى الأسرة البيزنطية القوية، ومن الصعب أن نوضح أنه فى معظم العصر الفاطمى كانت المراكز الفاطمية فى شمال أفريقيا بمثابة المغناطيس الذى يجذب إليه القوى المتسلطة على تجارة البحر الأبيض المتوسط، وقد كان وجود الفاطميين فى هذا التوقيت بمثابة المعجزة، وربما كان السبب فى هذا يرجع

إلـى ضـعف شـعوب البحـر الأبـيض المتوسـط المـسيحية المعاصـرة، هـذا بالإضـافة إلـى بعض الأسـباب الإيجابيـة الأخرى مثـل حريـة الفكـر الـدينى والأدبى التى ميزت العصر.

والملمح الأخير للعصر الفاطمى يتمثل فـى الآثار التـى تخلفت لنـا مـن هـذا العـصر، وبـصفة خاصـة المعماريـة منهـا والتـى اهتم بهـا العـالم الأثـرى كريـزل وقـام بنـشرها، ولا يمكـن لأى دراسـة عـن الفـن الفـاطمى أن تجنـب أنـه كـان نتيجـة مجهـود هائـل استمر لمـدة سـتة عقـود، وبخـلاف العمارة هنا كثلاثة أساليب فنية محفوظة بدرجة كافية على الآثار، وهـى إن لـم تكن مؤرخـة يمكن أن تظهـر بوضـوح أنـها فاطميـة، وأول هـذه الـسلسلة المنـسوجات وبعـضها درس وأرخ، هـذا إلـى جانـب الأعمـال الخـشبية ومصدرها الرئيسى كتالوجـات متحف الفن الإسـلامى بالقاهرة، ويلـى ذلـك الخزف وتتميز نماذجه بالكثرة، ومع ذلك فلا توجد عنـه دراسـة شـاملة، هذا وتتزايـد قطعـه باسـتمرار، وبالمثـل توجـد أعـداد وفيـرة مـن الزجـاج، ومـن التـصاوير الجداريــة، وبالإضــافة إلــى ذلـك أعـداد محـدودة مـن البللـور الـصخرى والعـاج والمعـادن، وإلـى جانـب هـذا فيجـب أن نتـذكر البقايـا الفاطمية الهامة فى سوريا وفلسطين.

وبالإضـافة إلـى هـذه المعلومـات الأثريـة، أمـدنا العـصر الفـاطمى بمـصادر أدبيـة، ولكنهـا للأسـف تتميـز بالنـدرة وذلـك بالمقارنـة مـع عـصور الفن الإسـلامى الأخرى، وقد أعطانـا ناصـر خسرو وصـف محكم لمدينـة القاهرة، حيث قد مكث فى مصر لمدة سبع سنوات عندما كانت المدينة فى أوج عظمتها، كما خلف لنا المقريزى ثروة عظيمة من المعلومات وذلك فـى كتابـه (خطـط مـصر)، والكثيـر مـن هـذه المعلومـات يرجـع إلـى العـصر الفاطمى.

وهكذا يوجد سؤال تاريخى عن تركيب فن التصوير الذى تطور على يد مصر فى القرن العاشر والحادى عشر والثانى عشر، وذلك داخل العديد من الثقافات الحضارية سواء الإسلامية المبكرة، أو الإسلامية المتأخرة، أو حضارة البحر الأبيض المتوسط، كما هناك تساؤل آخر يدور حول أى الحضارات كان لها التأثير الواضح فى الفن الفاطمى، هل هى المصرية المحلية، أم شمال أفريقيا أم البحر المتوسط.

ويبدو أنه لن يمكننا الإجابة على كل هذه التفسيرات ولذلك سنحاول أن نركز على مشكلة واحدة ونحاول أن نجد لها تفسير تاريخى، ولذلك نبدأ أولاً بمناقشة واحداً من مستحسنات الفن الفاطمى المتأخر والتى تعتبر من الخصائص الرئيسية للفن الفاطمى، وهى البراعة فى رسوم الكائنات الحية، التى ظهرت على الأعمال الخشبية فى القصور فى التصاوير، الفنون الصغرى، وقد نسبت هذه الملامح الفاطمية إلى الفن العباسى المبكر، وذلك من خلال التصاوير الموجودة فى سامرا، كما أنها تتوارى فى نفس الوقت مع الفن السلجوقى، وهى علاقة لازالت فى حاجة إلى التفسير.

وبمقارنة الفن الفاطمى فى مصر مع الفن المبكر فى مصر، أو فى أى جزء آخر من العالم الإسلامى، نجد أن السمة المشتركة بين هذه الفنون هى رسوم الكائنات الحية، ولكن الرسوم الحيوانية والآدمية فى الفن الفاطمى أكثر شيوعاً من تلك الموجودة فى سامرا، أو خزف جنوب شرق إيران أو الأعمال الخشبية الطولونية، أو الأعمال الجصية العباسية أو الأموية فى أسبانيا، هذا ولا تتسع دائرة التشابه بين الفن الفاطمى والفن العباسى فى القرن التاسع الميلادى فى العراق، ومع ذلك فلا يمكن إنكار هذا التشابه فى العراق فى الأعمال الخشبية المتأخرة التى ترجع إلى القرن

التاسع والعاشر الميلادى، ويتمثل هذا التشابه فى عدد من التفاصيل مثل الوضعة الجانبية للرسوم الآدمية وبصفة خاصة رسوم النساء، وقد وجدت باقى هذه التفاصيل فى العراق فى الجزء الأخير من القرن الثانى الميلادى، وأثناء معظم القرن التاسع الميلادى وأخيراً أثناء النصف الأول من القرن العاشر الميلادى.

أما عن العلاقة الظاهرة بين الموضوعات الفاطمية ومع ما يطلق عليه الفن السلجوقى، وهذه العلاقة ليست من نفس نوع العلاقة الظاهرة بين التقاليد الفنية الفاطمية والعباسية، حيث توجد بعض التقاليد الفنية بين الفنيين، وهى علاقة مركبة إلى حد ما حيث كانت تختار اثنين من الموضوعات الثقافية لتحول فنونها الصناعية والزخرفية باستخدام عدد كبير من الموضوعات تشتمل على عناصر آدمية وحيوانية من الصعب استخدامها حتى هذا الوقت، وفى مثل هذه العلاقة تتنوع الموضوعات تبعاً لظروف المناطق المنتجة فيها، أما الموضوعات الجديدة فهى فى حقيقتها تنطوى على التقاليد الإقليمية تنتسب إلى بعضها البعض.

وأول ملحوظة على الخزف الفاطمى أن الصناع حافظوا على نوع التكنيك الفنى المستخدم، وعلى شكل وحجم الآنية، ويتميز هذا الخزف بالخشونة إلى حد ما، وعادة ما يكون جسم الآنية طينى أو رملى أحمر، وعادة ما يغطى بطلاء قصديرى، ثم يرسم البريق وغالباً ما يكون البريق باللونين البنى والأصفر، أما اللون الأحمر فمن مميزات خزف العراق، أما أشكال الآنية فقد ظلت ثابتة ومتينة حيث الجرار الطويلة الجميلة، هذا وقد كانت غالبية الأوانى الفاطمية ذات البريق المعدنى إما أطباق بحواف ذات أحجام مختلفة، أو سلاطين عميقة، وليس لدينا ما يؤكد حتى هذه اللحظة مدى تطور هذه الأشكال، ولكن يجب أن نشير إلى أن هذا العصر شهد

تطوراً فى الأوانى ذات الأشكال المفتوحة وذلك على العكس فيما يتعلق بالأشكال المعلقة، وربما كان السبب فى ذلك سهولة تشكيل وزخرفة النوع الأول عن النوع الثانى، هذا ويتميز الخزف الفاطمى بوجود توقيعات الصناع على قاعدة الإناء من الخلف.

أما الترتيب العام للزخارف على الأوانى الفاطمية فهو على نوعين، الأول وهو الذى يتعلق بزخرفة الجرار الكبيرة الحجم، وهى عبارة عن زخارف مركبة تظهر من خلال عدد من الشرائط العلوية والسفلية، أما بالنسبة لزخارف الصحون والسلاطين فهى كالآتى أولاً شريط زخرفى يدور على حافة الآنية ثم يليه الموضوع الرئيسى، ويقع فى المساحة الوسطى من الآنية، هذا وقد حاول الفنان أن يوفق بين الرسم والمساحة المتاحة وشكل الآنية، وقد وفق الفنان فى ذلك إلى حد ما حيث كان نادراً يحتاج إلى التواء الرسم ليناسب شكل الآنية، وقد ظهر هذا فى الخزف العراقى والإيرانى.

وقد كان هناك نوعية أخرى من الأوانى تتميز باتساع الحافة مع ضيق فى المساحة الوسطى، وقد شاع هذا فى منتجات الشرق الأدنى، هذا إلى جانب نوع آخر يتسم بالشكل الدائرى، وسيشيع هذا الشكل فى الخزف الإيرانى المتأخر، وقد وجد هذا النوع فى العصور المبكرة فى جنوب شرق إيران فقط، ويجب أن نلاحظ أنه كانت هناك ثلاث طرز من التركيبات الزخرفية شاعت فى الخزف السابق للعصر الفاطمى فى مصر وإيران والعراق ولم تعرف هذه التركيبات فى العصور اللاحقة، ويبدو أنها اختفت تماماً من العصر الفاطمى، وقد وجدت على سبيل المثال فى خزف سامرا، حيث الموضوعات المحزوزة على خلفية فارغة تنطبق تماماً على

خزف جنوب شرق إيران فى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، وكذلك على الخزف السلجوقى.

ونقطة المقارنة هنا بين هذه الطرز ذات الزخارف التركيبية وبين الخزف الفاطمى، هى أن الخزف الفاطمى يتميز بالزخارف ذات الموضوعات التصويرية، وهذا على عكس الأنواع السابقة، ومن هنا يمكن أن نؤيد النظرية التى تنادى بأن غالبية الخزف المعروف فى مصر الفاطمية يتميز الموضوع الزخرفى المفرد أكثر من الزخارف المعقدة الأخرى، ولذلك من الممكن أن ننسب إليها معنى تصويرى أكثر من زخرفى بحت، هذا فى حين أن الغموض بين المعانى التصويرية والزخرفية ينطبق تماماً على الفنون الإسلامية فى العصور الوسطى حيث تبدو أقل صراحة منها فى الخزف الفاطمى. وإذا عدنا الآن إلى الموضوعات الزخرفية فيجب أن نستبعد التفاصيل الزخرفية مثل حواف الآنية وما تشتمل عليه شرائط وأنصاف دوائر وجدائل وتموجات نباتية، كما يجب أن نستبعد العناصر التى كانت تستخدم كخلفية للموضوعات الرئيسية، والتى كانت غالباً تتكون من تحوير (عين الطاووس)، وبالمثل يمكن أن نستبعد دراسة الموضوعات النباتية الخالصة والتى كانت تستخدم للربط بين الموضوعات التصويرية الأخرى، أو بمعنى آخر كانت تستخدم كخلفية لعناصر الموضوع التصويرى، وهناك القليل من المخطوطات التى استخدمت العنصر النباتى كموضوع رئيسى، وفى هذه الحالة فهى تحتاج إلى دراسة تحليلية مطولة مثل الدراسة التى قام بها الدكتور فريد شافعى عن الزهرة الكاسية، وذلك لتفسير مثل هذه الزخارف النباتية.

ويمكن أن نتعرف على ثلاث أنواع من الموضوعات الزخرفية المكتملة المعنى، أولها الكتابات، وهى كموضوع زخرفى لم تكن شائعة

على الخزف الفاطمى مثل شيوعها على الخزف المبكر فى جنوب شرق إيران، أو الخزف السلجوقى المتأخر، لكن أغلبها تقريباً ذات معنى معلوم، ومعظم الكتابات المنقوشة على الخزف الفاطمى تتكون من كلمات تتضمن رغبات صالحة ولا تحتوى على توقيع، وذلك على العكس من الكتابات الموجودة على خزف جنوب شرق إيران التى تشتمل على الأمثال والأقوال المأثورة، كما كان على العكس من الكتابات الموجودة على الخزف السلجوقى والتى كانت تشتمل على بعض الأشعار، ولكن من الملاحظ وجود بعض التطورات فى طراز الكتابة على الخزف الفاطمى وذلك يتضح بالمقارنة مع الكتابات على القطع الخفية التى ترجع إلى العصور الأخرى.

أما النوع الثانى من الموضوعات الزخرفية، فهى أكثر أهمية وشيوعاً، وهى الرسوم الحيوانية، ومن أكثر هذه الحيوانات شيوعاً هى الأرنب البرى والوحشى والطيور الصغيرة، والتى يمكن تفسيرها على أنها أنواع من العصافير، هذا إلى جانب البط والطيور المفترسة مثل النسور والصقور والديوك والغزلان والحيوانات ذات القرون والأسماك والفيلة، وقد نفذت كل هذه الحيوانات (ما عدا السمك) مرة على الأقل بمفردها كموضوع تصويرى مستقل، هذا إلى جانب ظهور هذه العناصر الحيوانية ضمن موضوع تصويرى متناسق يتكون من حيوانين من نفس النوع أو فى مجموعة من ثلاثة إلى خمسة مرتبة طبقاً لنماذج هندسية أو نماذج أخرى، ومن العجيب أنه لا يوجد مثال معروف لحيوانين مختلفين فى النوع معاً على صحن واحد، وذلك باستثناء جرة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عليها موضوع تصويرى يمثل حيوان مفترس يهجم على أرنب، وفى هذا النموذج الفريد استمرار للتقاليد الفنية السابقة من حيث الموضوع

التصويرى، كما أنه من حيث التنفيذ يختلف فى شكل وهيئة الحيوانات عن الرسوم الحيوانية الفاطمية.

والنقطة الأخيرة الملحوظة على هذه الحيوانات هو الاختلاف فى معرفة أنواعها حيث أن هناك بعض النماذج الفريدة وأنواع غريبة الشكل، والسؤال الآن كيف نتعرف على هذه الحيوانات، ويرى البعض أنه فى مثل هذه الأحوال يمكن الرجوع إلى متن المخطوط الذى يشتمل على هذه الرسوم الحيوانية، هذا ومن الجدير بالذكر أن مصر الفاطمية شهدت أول تطور للرسوم الحيوانية من حيث اتخاذها هذا الشكل الزخرفى التاريخى فى الفن الإسلامى فيما بعد، واعتقد أنه كيفما كانت النماذج الفنية أو الأدبية التى اتخذتها هذه الحيوانات، فإنها فى مصر الفاطمية كانت لأول مرة تظهر بهذه الطريقة التطريزية على الخزف، وحتى إذا ثبت بمرور الوقت خزف جنوب شرق إيران كان سابقاً فى استخدامه لهذه الحيوانات عن الخزف المصرى، فإنه من المحتمل أن هذه الرسوم لها أصول أخذ منها كلا النوعين.

هذا ولا يمكن استبعاد مدلولات هذه الحيوانات فمن المعروف مثلاً أن إيران الساسانية كانت ترمز ببعض أنواع الحيوانات إلى السعادة والصحة والمرح والرخاء ومن هذا المنطلق يمكن تفسير ظهور هذه الحيوانات بأشكال معينة.

أما النوع الثالث من الموضوعات الزخرفية الموجودة على الخزف فهى الرسوم الآدمية، وتظهر هذه الرسوم الآدمية على سقف أو على قطع خزفية مكتملة وقد تحير كثير من العلماء والباحثين فى تفسير هذه الرسوم الآدمية، ومعظم هذه الرسوم الآدمية تظهر من خلال حياة البلاط حيث

مجالس الطرب والشراب والموسيقى والرقص، وقد حاول البعض تفسير هذه الرسوم الآدمية على أنها رموز لشخصيات فردية معروفة من خلال وظائفها فى القصر، ولكن هناك رأى آخر يرى أن هذه التصاوير لشخصيات فعلية لها وظائف فى عمليات الصيد والموسيقى والشراب والرقص وهذه الوظائف تعرف بالحياة الملكية وهى بذلك ترمز إلى الحياة السعيدة، ومن هنا فإن هذه الرسوم الآدمية تخدم غرض يطابق الغرض من تصاوير الحيوانات والكتابات وهى رجاء الخير لصاحب هذه التحفة الفنية.

وهناك نماذج خزفية أخرى عليها بعض الرسوم الآدمية فى أوضاع معينة تسبب بعض المشاكل فى تفسيرها، ومثال على ذلك قطعة معروفة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وعليها رسوم تمثل سيدة ترقد نصف رقدة على سرير يحيط بها أتباع وهى على وشك أن تلتقط آلة موسيقية (أو تضعها بعد أن عزفت عليها)، ومن هذا المنطلق يمكن أن يفهم موضوعها على أنه تمثيل لحياة المرح داخل القصور، كما يمكن اعتبارها أيضاً كرسم لحدث أو تشخيص لصورة خاصة ذات مغزى معين، كما أن هناك قطعة أخرى عليها رسم لراقصة عارية تقريباً وقد يختلف أيضاً فى تفسير موضوعها.

كما أن هناك مجموعة من الموضوعات التصويرية والتى يمكن أن نطلق عليها روائية، ولذلك لأنه من الممكن إدراك مدلولها بعد رؤيتها بسهولة، ومن أمثلتها القطعة التى عليها شخصان يتصارعان، أو رجلاً عجوزاً يحمل قربة على ظهره، أو شخصان يلعبان لعبة التحطيب (لوحة ١٩) ومن خلال هذه المجموعة الروائية نرى بعض التصاوير المسيحية سواء كانت مناظر مسيحية واقعة أو تشخيصات لكهنة، (لوحة ٢٠) ومن

أجل تفسير هذه الموضوعات الزخرفية يحتاج تاريخ الفن إلى مساعدة المؤرخين الاجتماعيين.

ومن هذا المنطلق أصبحت القطع الخزفية بمثابة المركبة لعدد هائل من التصاوير أكثر من ذى قبل، ومن ناحية أخرى فإن هذه التصاوير قد ناسبت نظماً أكثر تطوراً من الرموز النظرية والمتطلبات الاجتماعية أكثر من التصاوير البسيطة التى تعكس بعض الأمانى الطيبة، وربما كانت هذه هى النتيجة التى يمكن الوصول إليه بعد فحص خزف القرنين الثانى والثالث عشر الميلاديين فى إيران، وذلك على الرغم من تعقيد واتساع الموضوعات التصويرية الموجودة على هذا النوع الأخير، ومن الجدير بالذكر أن هذا التطوير غير معروف على الإطلاق فى أى مكان آخر من العالم الإسلامى قبل العصر الفاطمى، أو حتى فى نفس الوقت الذى حكمت فيه الأسرة الفاطمية مصر.

وهناك ملاحظة أخرى تتعلق بهذه الموضوعات التصويرية لابد وأن نشير إليها فى أن أغلب المناظر التصويرية وخاصة تلك التى تمثل حياة البلاط تبدى اختلاف شاسع فى أسلوب تنفيذ الرسوم من خلال التفاوت فيما بينها من حيث الجمال والخشونة، ومن هنا يمكن القول بأنه لا توجد علاقة أكيدة بين موضوع الصورة واستعمالها.

ويظهر الخزف الفاطمى أسلوبان مختلفان فى تنفيذ الرسوم الآدمية، النمط الأول: وهى تلك الرسوم التى تشبه فى طريقة تنفيذها طريقة تنفيذ الرسوم الآدمية فى الفن القبطى، وهى نفس الطريقة التى استمرت فى العراق وإيران أثناء القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين، والأسلوب الثانى فى تنفيذ الرسوم الآدمية له ثلاث مميزات رئيسية أولها

رسم البدن الإنسانى والحيوانى بدون تحديد ويعتمد فى تأكيد حجم الجسم على المهارة فى استخدام الألوان، كما يتم إبراز التفاصيل عن طريق التحكم فى درجات الألوان، ومن مميزات هذا الاتجاه أنه لم يمدنا فقط بنماذج تصويرية كاملة بل مشتملة على التفاصيل أيضاً، ولا يمكن اعتبار هذا إحدى مراحل التطور فى صناعة الخزف بقدر ما يمكن اعتباره إحدى مهارات الخزافيين الفاطميين.

وقد أطلق ايتنجهاوزن على هذا الاتجاه اسم الواقعية، كما ربط الدكتور محمد مصطفى بين هذا الاتجاه وبين اتجاه الفنان إلى تصوير موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية، كما نسبة إيتنجاوزن إلى التنافس بين اثنين من مصورى مصر الفاطمية وهما ابن عزيز والقصير حيث حاولا التفريق بين عملية دخول وخروج الراقصات من خلال استخدام الألوان المتضادة.

ويجب الآن أن نلقى نظرة على الأساليب الفنية من خلال مواد فنية أخرى غير الخزف، وذلك نظراً لتعدد أنواع الخزف الذى قد يقودنا إلى محاولة تصنيفه، ويتشابه الخزف مع الأخشاب من حيث ما وصلنا منه حيث يكون عبارة عن بعض قطع غير مكتملة، أو قد تكون على العكس من ذلك من قطع فنية مكتملة، وتكمن أهمية الأخشاب المتبقية من هذا العصر فى أنها كانت مصنوعة من أجل المساجد، ومن هنا فإن زخارفها تمدنا بالموروث الفنى، ومن خلال هذا يظهر لنا مدى التشابه بين الأعمال الخشبية والخزفية.

وإذا ما استثنينا التركيبات الهندسية التى ترجع إلى الجزء الأول من القرن الثانى عشر الميلادى، فيمكن أن نضع الأعمال الخشبية فى

إطار مجموعتين رئيسيتين، الأولى وهى عبارة عن استمرار للأسلوب الفنى الموجود فى مصر منذ منتصف القرن التاسع الميلادى، وكانت تفسر دائماً على أنها تحوير للموضوعات الزخرفية المنفذة على الجص فى سامرا، ومن أمثلة هذا الأسلوب الباب الخشبى المشهور فى الجامع الأزهر المؤرخ بعام ١٠١٠م، ويلاحظ فى زخارف هذه المجموعة عدم الدقة فى توضيح الأوراق النباتية وتفاصيلها.

أما المجموعة الثانية فتشترك مع الخزف الفاطمى من حيث الموضوعات التصويرية المنفذة، ومن أهم آثار هذه المجموعة الأفاريز الخشبية التى عثر عليها فى بيمارستان قلاوون (لوحة ٢١)، وعليها موضوعات متعددة مأخوذة من موضوعات حياة البلاط، هذا إلى جانب المأخوذة من الحياة اليومية، هذا ويوجد فى المتحف القبطى قطع أخرى مماثلة عليها رسوم كائنات حية محفورة تتميز بالحركة والقرب من الطبيعة التى تميز الرسوم النباتية التقليدية، وكلها جديدة على العصر الفاطمى، كل هذه الموضوعات لا يمكن تأريخها بدقة، ولكن من الأفضل ألا تؤرخ بتاريخ سابق على منتصف القرن الحادى عشر الميلادى، حيث جدد المستنصر جزء من القصر الغربى بشارع المعز، ومن الغريب أن نرى هذه الموضوعات التصويرية على أشياء يستعملها الخلفاء الفاطميين فى مصر، ويعزز هذا الاستنتاج دهشة ناصر خسرو من استخدام مثل هذه الموضوعات على عرش الخليفة.

أما عن المعادن الفاطمية فمعظم المعروف منها عبارة عن بعض الأوانى المشكلة على هيئة حيوانات محفورة على البرونز، ومن أشهرها تلك المشكلة على هيئة العنقاء ولكن هذه الأوانى غير مؤرخة.

ومن الأعمال الفنية الهامة فى هذا المجال، نجد الأوانى المصنوعة من البللور الصخرى، والزجاج والعاج، وهناك نقطتان يجب أن نضعهما فى المقدمة أولاهما أن العصر الفاطمى خلف لنا بعض الأدوات الفاخرة التى استخدمت من قبل الخليفة، والتى تتمثل فى الأباريق البللورية، والتى تحمل كتابات تنبئ عن الشخصية التى صنعت من أجلها، هذا وقد اتجهت المنتجات الفنية الفاطمية المتأخرة إلى إهمال التوقيع وذكر من عملت له، هذا وتوجد لدينا بعض التحف العاجية المؤرخة بأواخر القرن العاشر الميلادى والعقود الأولى من القرن الحادى عشر الميلادى، ولكنها فى نفس الوقت تفتقر إلى توقيع الصانع، ومعظم هذه الأعمال الفنية ينسب إلى مصر.

ويعد هذا العرض السريع لبعض الفنون نخلص إلى نتيجتين، أولهما أن الأعمال التصويرية التى وجدت على الخزف ليست فريدة، أما النتيجة الثانية فهى افتراضية أكثر من كونها تقريرية، وتتأتى هذه النتيجة من خلال ملاحظة الأسلوب الفنى الغاية فى الإبداع الذى ناقشناه على العاج والبللور الصخرى، حيث تبرز لنا نقطة غريبة إلى حد ما، وهى أن كل التحف المصنوعة من هاتين المادتين عبارة عن أشياء شخصية مؤرخة حتى القرن الحادى عشر الميلادى، ونستنتج من أسلوبها الفنى أن ثمة تغيير اجتماعى قد حدث، وكان ذلك نتيجة التغير فى طريقة استعمالها، ويبدو أنه حدث فى تلك الفترة تغير فى المذاق الفنى أو بمعنى آخر حدث تغير فى نمط الحياة، وقد أثر هذا بطبيعة الحال على الفن، حيث أدى هذا إلى غالبية التعديلات فى طرق استخدام المواد الثمينة، كما أدى أيضاً إلى نشر الموضوعات الرمزية، وبطبيعة الحال حدث كل هذا فى مصر فقط، لأن مثل هذه التغيرات لم تظهر فى أى جزء آخر من العالم الإسلامى فى

هذا الوقت، إلا فيما بعد ذلك بقرن تقريباً حيث قامت إيران بثورة مشابهة فى الفنون.

ويبدو أنه حدث شئ ما فى منتصف القرن الحادى عشر الميلادى أدى إلى حدوث هذه التغيرات الفنية فى الفن الفاطمى، وقد يكون السبب فى هذا هو تصفية ثروات الدولة الفاطمية، سواء بالنسب أو بالبيع الرخيص لتحصيل المال نقداً، وبالرغم من أن هذا حدث لعدة سنوات طويلة إلا أن أمراً هاماً حدث فى عام (١٠٦٧م)، وكان هذا الأمر فى الأصل اقتصادى ومالى، لكن فى رأيى أن سياسة إغراق السوق بكمية ضخمة من المنتجات الفنية الغالية فى السوق الشعبى، كانت عمل ثورى أثر فى ذوق الغالبية العظمى من الشعب فى مصر الفاطمية.

ومن الملاحظ أن ما كان معروفاً من هذه الثورات يمكن أن يعمل على إظهار عدد معين من الملامح الجديدة للفن الفاطمى، وأنه كان يوجد سوق لهذه الأشياء الجديدة، وبالنظر إلى الثورة الفاطمية نجد أنها كانت مميزة عن العدد الكبير من الثروات الخاصة التى جمعت على بعضها البعض، ومن الأنواع الموجودة فى العالم الإسلامى، وأغلب هذه الأخيرة فى الأصل ثروات إدخارية (كنوز) وتشتمل فقط على مواد غالية الثمن مثل الذهب والفضة تصهر عند الاحتياج إليها، أما الثروة الفاطمية فتشتمل على نوع نادر من الثروات الملكية، حيث لا تتكون فقط من الأشياء الغالية بل أيضاً النادرة والفريدة من كل الأنواع، وهى مقسمة إلى أجزاء قسم منها يدعى الطرائف، وفى كل حجرة من حجرات هذه الثروة يوجد عرش للخليفة كان يزور ثروته رسمياً، كما كان يستخدم عدد كبير من الخدم للمحافظة على كل شئ نظيف ومرتب، وبذكرنا هذا بالثروات البيزنطية التى يوجد عنها معلومات كثيرة، وكذلك الثروة العباسية التى

للأسف معلوماتنا عنها نادرة، كما لا يتضح لنا ما إذا كان الأمويين فى أسبانيا حافظوا على ثروة رسمية مشابهة أم لا.

وربما كانت هذه الثروات من أجل الاحتفالات الرسمية ومواكب الخليفة أو الاستقبالات الرسمية للمعبوثين الأجانب، وربما كانت هناك وظيفة أخرى لهذه الثروات، حيث كانت تحتوى هذه الثروة على عدد هائل من التماثيل صغيرة الحجم تشخص الحدائق والأشجار والفواكه، ولازال الغرض من هذه التماثيل غير واضح تماماً.

ومن النقاط الهامة التى تدور حول هذه الثروات، أنها صنعت من ثلاث مصادر مختلفة، جزء منها كان صناعة محلية وخاصة الملابس التى زخرفت بطريقة خاصة، والمصدر الثانى باقى العالم الإسلامى حيث كانت تجمع الطرائف والأشياء الثمينة من جميع أنحاء العالم، مثال ذلك البساط الذى أحضر للخليفة المأمون، أو المائة كأس التى كتب على كل واحد منها اسم هارون الرشيد.

ولازالت هناك أعمال كثيرة نحتاج إلى تجميعها من المصادر الأدبية، وأحب أن أشير إلى أن عدد كبير من الملامح الفنية التى حددناها على الخزف وعلى الفنون الأخرى يمكن فهمها من خلال الثروات الفنية للخلفاء الفاطميين، خاصة وأنه كما ذكرنا من قبل أن هذه الثروة جمعت من مناطق عديدة ومن عصور مختلفة.

ثانياً: ***التصوير الجدارى الفاطمى***

أعنى بالتصوير الجدارى فى العصر الفاطمى التصاوير المرسومة بالألوان المذابة فى الماء، والتى يتم إعدادها وطلاء الجص بها قبل أن يتم جفافه حتى يتشرب اللون أثناء جفافه، وحتى لا يتساقط الطلاء، وقد أشارت المصادر الأدبية والتاريخية إلى عناية الفاطميين بالتصوير الجدارى، واهتمامهم برعاية المصورين، وحرصهم على استدعاء بعض مشاهير المصورين العرب للإقامة بينهم وقيامهم بالعمل فى تزيين مبانيهم بالتصاوير المختلفة. وقد ذكر "المقريزى" أن الخليفة "الآمر بأحكام الله" شيد منظرة ببركة الجيش صور فيها شعراءه كل شاعر وبلده وطلب من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح، وذكر المنظرة وكتب ذلك عند رأس كل شاعر، وبجانب صورة كل واحد منهم رف مذهب أمر أن توضع فيه صرة مختومة فيها خمسون ديناراً، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته ففعلوا، وكانوا عدة شعراء، وفى وصفه لما كان يعمل فى القاهرة يوم فتح الخليج زمن الفاطميين أنهم كانوا يهتمون اهتماماً عظيماً إذا دخلت زيادة النيل ذراع الوفاء، فكان يعمل فى بيت المال من التماثيل شكل الوحوش كالغزلان والسباع والفيلة والزرافات، وكانت هذه الوحوش مفسرة الأعين والأعضاء بالذهب، ثم ذكر أن هذه التماثيل كانت تحمل فى صوان لأمراء الدولة بعد فتح الخليج عند وصول المائدة من القصر إلى منظرة السكرة التى يجلس فيها الخليفة وقت الفتح... ولقد أشار "المقريزى" أيضاً إلى المنافسة بين "القصير" الفنان المصرى "وابن عزيز" الذى دعى من العراق والذى استدعاه "اليازورى" الذى كان وزيراً للخليفة "المستنصر" بعد أن قاسى الأمرين من مبالغة "القصير" المصرى فى أجرة. وقد رسم "ابن عزيز" راقصة داخل حنية بطريقة تجعل الناظر إليها يظن أن الراقصة

خارجة من الحائط، ولقد خلق هذا الإحساس عن طريق رسم الفتاة وهى ترتدى ثوباً أبيض على أرضية سوداء، ولقد رسم منافسة "القصير" الفتاة الراقصة تبدو وكأنها داخلة فى الحنية، وذلك برسمها باللون الأحمر، وتلوين الحنية باللون الأصفر. وإن دل ذلك على شئ فإنه يدل على المستوى الفنى الذى وصل إليه فن التصوير الإسلامى فى مصر فى العصر الفاطمى، ويستشف من تلك المنافسة أيضاً أن المصور الفاطمى قد توصل إلى فهم أسرار الألوان بل وبرع فى استخدامها للتعبير عن البروز والعمق، ويرى Ettinghausen أن الطريقة التى استخدمها "قصير" كانت أكثر صعوبة من منافسه. وقد أشار المقريزى أيضاً من العصر الفاطمى يسمى "الكتامى" صور فى دار النعمان "بالقرافة" صورة سيدنا يوسف فى الجب، وقد صور لنا سيدنا يوسف عارياً ولون الجب كله باللون الأسود، بحيث أصبحت صورة يوسف وكأنها باب مفتوح فى هذا الجب.. وهذا إن دل على شئ فإنه يدل على فهم عميق لأسرار الألوان.

وقد وصل إلينا أيضاً شعر يشير إلى الصور التى كانت تزخرف الديار والمبانى المدنية المختلفة منها قصيدة "لعمارة اليمنى" فى وصف دار "الصالح طلائع" يقول فيها:

لم يبق نوع صامت أو ناطق — إلا صدأ فيها الجمع مصوراً

فيها حدائق لم تجدها ديمة — كلا ولا نبتت على وجه الثرى

لم يبد فيها الروش مزهراً — والنخل والرمان إلا مثمراً

والطير قد وقعت على أغصانها — وثمارها لم تستطع أن تنقرا

وبها من الحيوان كل شه — ليس الحرير العبقرى مصوراً

لا تقدم الأبصار بين مروجها	ليثـــا ولا ظبيـــاً بـــوجرة أعفـــرا
أنـــست وحـــشها لـــسباعها	فظباؤهــا لا تتقــى أســد الــشرى
وكـأن صـولتك المخيفـة أمنـت	أســـرابها ألا تخـــاف فتـــذعرا
وبهـــا زرافـــات كـــأن ركابهـــا	فــى الطــول ألويــة تــؤم العــسكرا

وأهمية هذا الشعر السابق هو أن ما ورد فيه من وصف لهذه الدار وما بها من تصاوير ومقارنة ذلك بالتصاوير الفاطمية التى وصلت إلينا لإدراكنا مدى النهضة الفنية الواسعة، ومدى انتشار فن التصوير الجدارى بموضوعاته المختلفة فى ذلك الوقت هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تعطينا هذه الأبيات مناظر تصويرية قريبة الشبه بما وصلنا من تصاوير، فالمناظر الطبيعية ومناظر الأشجار ومناظر الطيور والحيوانات الأليفة والمفترسة كل ذلك قد وصلتنا نماذج منه وأمثله سواء على الصور الجدارية أو فى تصاوير التحف التطبيقية.. وعلى الرغم من ازدهار فن التصوير فى مصر فى تلك الفترة فلم يصل إلينا سوى إشارات أدبية، أو بعض الإشارات عبر المصادر التاريخية، ولم يصل إلينا كتاب يشير إلى أسماء هؤلاء المصورين أو درجاتهم الفنية أو مدارسهم. وأن كان "المقريزى" قد ذكر فى خططه أنه قد كتب كتاباً فى طبقات المصورين أسمه ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المذوقين من الناس، على أنه من الممكن أن نستشف أسماء بعض المصورين الذين اشتهروا بالتصوير الجدارى وذلك من خلال كتابات المقريزى.. وقد ذكر بعض هؤلاء المصورين فرادى بينما ذكر البعض الآخر وكأنهم مدرسة واحدة.

البصريون:

وقد ذكرهم المقريزى عند ذكره لبنى المعلم، وذكر أنهم اشتركوا فى تزويق جامع القرافة الذى جددته السيدة العربية "تغريد" أم الخليفة "العزيز بالله الفاطمى" سنة (٣٣٦هـ). ويفهم الإنسان من أطناب "المقريزى" فى وصف هذا التزويق أنهم من أساطين الفن.

بنو المعلم:

بنو المعلم من مصورى العصر الفاطمى بمصر ذكرهم "المقريزى" وقال أنهم شيوخ الكتامى والنازوك فى الفن وذكر من آثارهم تزويق جامع القرافة ووصف تصويرهم على قنطرة صورة ستارة مدرجة يدرج وذات عمد مختلفة الألوان.. وقد أبدعوا هذا الرسم بحيث أن أجزاء الستارة تبدو للناظر إليها إذا وقف فى أحد المواضع كأنها بارزة على هيئة مقرنص، وإذا نظر إليها من موضع آخر كأنها مسطحة لا نتوء فيها.. ويروى "المقريزى" أن هذا العمل كان من أفخر الصنائع عند المزوقين وكان الصناع يأتون إلى هذه القنطرة ليعملوا مثلها، فلا يقدرون.

ومن الواضح أن "بنى المعلم" توصلوا فى صورهم إلى معرفة بعض أسرار الألوان بالإضافة إلى أنهم استغلوا معرفتهم ببعض جوانب المنظور المعروف فى المصطلح الفنى بالبعد الثالث.. ويرجح أن "بنى المعلم" قد تعملوا التصوير على يد أبيهم الذى يرجح أنه اشتهر بلقبه "المعلم" والذى ظل أبناؤه ينسبون إليه من بعده ذلك أن لقب "معلم" كان يطلق على الصانع الماهر الذى يعتقد أنه يتمتع بشئ من الأشراف على غيره من الصناع، أو كان له فضل تعليم غيره من أبناء حرفته وقد وردت بهذه الدلالة على كثير من التحف والآثار العربية.

الكتامى:

وهو من المصورين الذين اشتغلوا بالتصوير الجدارى أيضاً. وقد ذكره "المقريزى" وهو من نوابغ المصورين بمصر وكان من تلاميذ "بنو المعلم".. ومن آياته فى فنه صور كانت بدار النعمان بالقرافة، صور فيها يوسف عليه السلام فى الجب، وهو عريان والجب كله أسود، إذا نظر الإنسان إليه ظن أن جمسه باب من دهن لون الجب.

النازوك:

ذكره "المقريزى" فى حديثه عن "بنى المعلم" فعرفهم بأنهم شيوخ "الكتامى والنازوك" ولم يذكر له أثر يستدل منه على براعته فى الفن كما فعل "بالكتامى"، إلا أن تعريفه "بنى المعلم" بأنهم شيوخ هذين المصورين مع ذكره لهم "وللكتامى" من التفوق الفنى يدل على أنه من كبار المصورين المعروفين".

ابن عزيز:

ذكره "المقريزى" فى خططه., وهو من مصورى العصر الفاطمى استدعاه الوزير "أبو محمد الحسن اليازورى" الملقب بسيد الوزراء من العراق، واشترك مع مصورى العصر الفاطمى فى النهضة الفنية بتلك الفترة.. وكان من أحب الأشياء إلى "اليازورى" النظر إلى كتاب فيه صور أو النظر إلى صورة أو تزويق.. وكان بمصر رجل من كبار المصورين يقال له "القصير" حمله الإعجاب بفنه على أن يشتط فى أجرته، وهو جدير بذلك لأنه كان يعد فى فن التصوير "كأبن مقلة" فى الخط، ويعد "ابن عزيز" "كأبن البواب" وقد استدعى "اليازورى" "ابن عزيز" من العراق ليحارب "القصير" وكان كثيراً ما يحرض بينهما.

القصير:

ذكره "المقريزى" فى خططه أيضاً وهو معدود من نوابغ المصورين فى العصر الفاطمى بمصر، واتصل بالوزير "اليازورى" وكان من المولعين بالفن إلا أن اعجاب "القصير" بنفسه واشتطاطه فى الأجرة وما حدث منه حين اجتمع هو وابن عزيز من منافسه بحضرة "اليازورى" يجعل الإنسان يحكم على هذا المصور بالبراعة فى فنه.

وكما أشرت أن ما جعلنى أتحدث عن هؤلاء المصورين فى هذا الفصل هو أنه يفهم من إشارات "المقريزى" إليهم أنهم كانوا يشتغلوا بالتصوير الجدارى.. وعلى الرغم من أن "المقريزى" لم يذكر أن أحد من هؤلاء المصورين قد اشتغل بنوع آخر من التصوير على الورق أو الخزف أو على أى مادة من مواد الفنون التطبيقية.. إلا أننى قد عثرت على قطعة خزف من نوع البريق المعدنى وعليها إمضاء المصور "قصير" إلا أن التصاوير الموجودة عليها غير واضحة المعالم وربما كان "قصير" هذا هو نفسه الذى كان يرسم على الجدران، وفى هذه الحالة يكون المصور قد اشتغل بفرعين من أفرع التصوير الفاطمى، أو قد يكون مجرد تشابه فى الأسماء، إلا أنه يبدو لى من خلال المشاهدات المختلفة للتصاوير على الجدران والخزف والورق والعاج أن هناك بعض الأشخاص المتشابهين فى الملامح والملابس بين كل نوع من الأنواع السابقة من التصاوير، وعلى هذا فأرجح أن "قصير" هذا هو نفسه صاحب القصة المشهورة مع الوزير الفاطمى اليازورى. ولو تركنا المصادر الأدبية والتاريخية إلى ما وصل إلينا من التصاوير الجدارية الفاطمية لوجدنا أن ما تبقى من هذه الصور المرسومة على الجدران قليل إلا أنه من ناحية أخرى أعطانا فكرة واضحة عن طريق الرسم على الجدران فى ذلك العصر، بالإضافة إلى نوعية

الموضوعات المرسومة أيضاً فى تلك الفترة، وتنقسم التصاوير الجدارية التى وصلت إلينا من الفترة الفاطمية من حيث وجودها إلى قسمين: تصاوير جدارية فاطمية فى داخل مصر، وتصاوير جدارية تنسب إلى المدرسة الفاطمية ولكنها موجودة خارج مصر.. أما بالنسبة لموضوعات التصاوير المنسوبة إلى المدرسة الفاطمية فأنها تناولت موضوعات متعددة.. ولكنها تنقسم بصفة عامة إلى نوعين رئيسيين: موضوعات تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية وموضوعات تعكس حياة طبقة العامة، ومن هذه الموضوعات مناظر الطرب ومجالس الشرب، ومناظر الرقص، ومناظر لحمالين وعمال وبعض الأشخاص الذين يبدو عليهم أنهم من رجال الدين، بالإضافة إلى مناظر الصيد، والقنص وعراك الحيوانات والطيور.

التصاوير الجدارية الفاطمية فى مصر:

إن ما وصلنا من تصاوير جدارية فاطمية فى مصر كان قليلاً بشكل ملحوظ، وكان كل ما وصلنا من تصاوير كان بقايا لتصاوير جدارية وجدت فى أبنية مدنية ومن هذه النماذج بقايا تصوير جدارى فى مبنى يرجح أنه قصر، والثانى بقايا تصاوير جدارية كشفت فى حمام من العصر الفاطمى، وبالنسبة لنموذج الأول فهو مبنى يعتقد أنه قصر وجد به بقايا رسم فوق جداره، وهذا القصر يقع بجوار الحمام الفاطمى.. ويمثل هذا الرسم شكلين آدمين محفورين حفراً دقفاً على طبقة من الملاط فى الجدران فى مساحة تبلغ ٤٠×٤٠ سم ويمثل أقصى الشكلين إلى اليمين رجل مرسوم فى أسلوب فرعونى، فالرأس والساقان القدمان منظورة من الجانب وسائر الجسم منظور من الأمام، أى أنه فى وضعه مواجهة، والذراع اليسرى ممدودة إلى الأمام، تمس فاكهة فوق المائدة، أما الشكل

الآدمى الآخر فمرسوم فى أسلوب معروف فى الرسوم الإسلامية الأولى على البردى والجلد والورق والفخار ويمثل رجلاً يكاد يكون عارياً وهو واقفاً وفى يده سلسلة تمتد إلى وسط شكل ثالث ربما كان قرداً فى يده دف، وإذا صح هذا الغرض فإن الرسم يمثل منظراً شعبياً من مناظر اللهو التى شاعت فى العصر الفاطمى.

ويذكر أحمد تيمور أن راسم هذه الصور لم يقصد به زخرفة جدران القصر بل أنه كان يمتع نفسه برسم هذه الرسوم وهو جالس على الأرض ومهما يكن من الأمر فإنه يحتمل أن تنسب إلى القرنين الثالث أو الرابع.

ومما سبق يبدو أن هذه التصاوير قام برسمها المصور أثناء فترة الراحة التى كان يأخذها بين كل فترة عمل وأخرى وهو كان يعبر فى التصاوير التى يرسمها للأمراء والتى زخرت بأخبارها المصادر الأدبية والتاريخية عن مزاج هؤلاء الرعاة لفئة، وعن تلك المواضيع التى تروق لهم، بينما كان يعبر عن ذاته وعن مزاجه الخاص فى تلك التصاوير التى كان يقوم بتنفيذها وهو فى حالة استرخاء بين فترات العمل، والدليل على ذلك أنه على بعد أمتار من هذا الكشف، كشفت الحفائر عن تلك التصاوير الجدارية فى الحمام الفاطمى عن منظر لشخص من أفراد الطبقة الأرستقراطية، وربما كان فى داخل هذا القصر نفسه تصاوير جدارية رسمها هذا الفنان نفسه ولكنه عبر فيها عن مزاج رعاته وأصحاب القصر، وإذا كان الإنسان لا يستطيع الجزم بصحة نسبة الصور الجدارية السابقة إلى العصر الفاطمى. فإن التصاوير الجدارية التى عثر عليها فى بقايا حمام يرجع إلى العصر الفاطمى على الرغم من وجود مبنى الحمام خارج حدود القاهرة الفاطمية. وذلك عن طريق المقارنة بينها وبين تصاوير جارية فاطمية من خارج مصر أو عن طريق مقارنتها بنماذج لتصاوير

على الورق أو أى مادة أخرى من مواد الفنون التطبيقية مثل الخشب أو العاج أو الخزف أو النسيج وغيرها، وتمثل الصور التى وصلت إلينا من الحمام مناظر آدمية ومناظر حيوانات ومناظر طيور.

الصور الآدمية:

أهم الصور الآدمية فى الحمام الفاطمى وأكثرها حفظاً صورة تمثل شاباً يجلس متربعاً ويمسك فى يده كأساً (لوحة ٢٢)، وجسم الشاب فى وضع مواجه، ولكن وجهه فى وضع ثلاثية الأرباع، ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام، أما عيناه فقد رسمتا بالشكل اللوزى وفوقهما حواجب كثيفة، والأنف على هيئة خط يبدأ من نهاية العين اليسرى ثم ينثنى ليبدأ منه خط موازى لخط السابق. أما الفم فقد رسم على هيئة خط منثنى من الطرفين، والذقن رسمت مستديرة. وبالنسبة لليد التى تمسك بالكأس فإن شكلها طبيعى إلى حد كبير، إلا أن اليد الأخرى أقل قرباً من الطبيعة بالإضافة إلى أن حركتها متكلفة. وحول رأس هذا الشخص هالة مستديرة كاملة.. أما بالنسبة لملابس هذا الشخص فإننا نجد على رأسه عمامة ذات طيات، ويرتدى جلباباً تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون، وحول كل من عضديه شريط ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الأبطين وينثنيان إلى أسفل من تعلقهما فى الهواء.

ولم تكن تلك الصورة السابقة هى فقط التى وصلت إلينا بل أمكن استخلاص بعض الصور المحطمة من هذا الحمام ومن بينهما صورة لشاب يلتفت إلى اليسار، وملامح وجه هذا الشاب رسمت بنفس طريقة رسم الملامح بالنسبة للشخص الذى يمسك بالكأس بيده، وهناك صورة

أخرى تمثل سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى الجهة اليمنى وملامحها التى يبدو منها العينان على شكل لوزى والحواجب تبدو كثيفة وأطول من الحواجب المرسومة فوق عين الشاب الذى يمسك بالكأس.

ونلاحظ على الصورة السابقة أنه بالنسبة للموضوع فإن موضوع الشراب كان من أبرز الموضوعات التى رسمها المصور الفاطمى للتعبير عن حياة البلاط والطبقة الأرستقراطية، وصورة الرجل الذى يمسك بالكأس أما صدره، ومن المناظر التى انتشرت بكثرة على مواد التصوير الفاطمى المختلفة من ورق وجدران وخزف وعاج. ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أن المصور رسم ملامح وأجزاء الوجوه بطريقة متشابهة مع ملامح الوجوه على مواد التصوير الفاطمى الأخرى. وبالنسبة لملابسه كغطاء الرأس والثوب الذى يرتديه الشخص الجالس فإن المصور لم يختلف عن زميله على الخزف والورق والعاج فى ذلك إلا من حيث اختلاف المادة التى يرسم عليها. ونفس الشئ من الممكن أن يقال على زخرفة الثوب.. أما ما يتعلق بالهالة الكاملة الاستدارة فإنها من أنواع الهالات التى انتشرت بكثرة فى حوض البحر المتوسط وهى هنا تشير إلى أهمية شأن الشخص المرسومة حول رأسه.. أما أحاطة الصورة بإطار من أشكال كرات فإنها من الطرق التى تميزت بها أعمال المصورين الفاطميين سواء فى داخل مصر وخارجها.. أما خلفيات الصور فقد رسم فيها المصور دائرة ربما كان يرمز لها إلى الشمس أو القمر وهى طريقة فى تزيين خلفيات الصور، التى كان المصور الفاطمى لا يتركها خالية بل يحاول أشغالها بأساليب مختلفة.

ومن الملاحظ بصفة عامة أنه على الرغم من اجتهاد المصور الفاطمى فى محاولة المحافظة على النسب التشريحية إلا أن صورة

الشخص الجالس لا تدل على دراسة خاصة فى حركاته، فليس هناك أى تعبير فى وجهة من حيث انفعال السرور والارتياح المصاحبي للشرب عادة. ويبدو لى أن المصور اكتفى بإضفاء الهدوء والنعومة على ملامح الوجه كبدل لحالة السرور السابقة، ومن جهة أخرى فإن المصور الفاطمى قد استطاع فى صوره السابقة التمييز بين صور الجنسين ونجح فى ذلك إذ أن ملامح صورة السيدة تختلف عن ملامح صور الأشخاص الآخرين.. فبالإضافة إلى خصلات الشعر المتدلية على الجبهة والحواجب الطويلة الممتدة والعيون الواسعة والأنف الصغير.. رسم لنا المصور سلافة من الشعر خلفها عصابة الرأس المتدلية على الظهر.. ولو أن الصورة كاملة لشاهدنا الملابس التى ترتديها السيدة والتى تشير أنها لسيدة وليست لرجل.

صور الحيوانات والطيور:

بالإضافة إلى صور الآميين السابقة فقد أمكن استخلاص صورة يبدو فيها النصف الخلفى لحيوان أعتقد أنه أرنب لتشابه هذا الجزء من النصف الخلفى فى رسوم الأرنب على الخزف الفاطمى.

أما بالنسبة لتصاوير الطيور فإن أجملها صورة تمثل طائرتين متقابلين يكاد منقارهما أن يتماسا، وقد عبر المصور عن شكل الطيور فى اتقان واضح يتجلى فى تعبيره عن تفاصيل أجزاء الطائر بدقة مثل المنقار والعين التى عبر عنها بواسطة حجز منطقة على الأرضية، ووضع نقطة سوداء مستديرة بداخلها، ثم التعبير عن الريش بواسطة خطوط سوداء على الأرضية البيضاء، وبين الطائرين زخرفة تتألف من أوراق نباتية، بالإضافة إلى رسوم هندسية متشابكة وتفريعات نباتية من المراوح النخلية والتوريق. ولو حاولنا تحليل الأسلوب الفنى الذى رسمت به التصاوير السابقة لوجدنا

أن المناظر السابقة للطائرين المتقابلين من المناظر التى تكررت بكثرة فى التصاوير الفاطمية سواء على الورق أو الخزف أو العاج.

ثالثاً: *التصوير الجدارى الفاطمى خارج مصر*:

عرضت للتصوير الجدارى الفاطمى فى مصر وبقى جزء كبير من هذا التصوير بل ولعله الجزء الرئيسى للتصوير الفاطمى المنفذ بطريقة الفريسكو، ذلك سواء من ناحية تعدد الموضوعات أو من ناحية أسلوب الرسم، وهذا الجزء موجود فى سقف الكابلابلايتنا فى بالرمو بصقلية ولكن كثير ممن درسوا هذا الموضوع وتعرضوا لهذه الجزء تباينت آرائهم حول نسبة هذه التصاوير الجدارية أو حول جنسية الفنانين الذين نفذوا هذه التصاوير ومن بين هؤلاء د. زكى حسن الذى ذكر أن صور الكابلابلاتينا تعد من التأثيرات الفاطمية على فن التصوير فى صقلية فى عهد النورمان.. بينما ذكر د. حسن الباشا أن صور الكابلابلاتينا تمثل تردد صدى فن التصوير الفاطمى الذى انتشر مع انتشار النفوذ الفاطمى، وأنها صورت حسب الطراز الفاطمى. وذكر فى موضع آخر أنه من المعتقد أنه فى أثناء خضوع صقلية للفاطميين انتقل إليها أسلوب التصوير الفاطمى، الذى قدر له أن يبقى إلى ما بعد انحسار النفوذ الفاطمى عن الجزيرة واستيلاء النورمانديين عليها وقد عاش أسلوب التصوير الفاطمى مع بعض التأثيرات الأخرى فى صور الكابلابلاتينا فى بالرمو بجزيرة صقلية. وقد ذكر د. عبد العزيز رسلان: أن مدرسة التصوير فى صقلية كانت مدرسة إسلامية متطورة وأنها استفادت من مصر الفاطمية وغيرها وطورت أسلوبها، ولكنها كانت ذات شخصية مميزة بعيدة عن المدارس الأخرى ويذكر د. أومبرتورتزينا أن أهم العمائر التى شيدها النورمانديون فى هذه الجزيرة (صقلية) والتى تضم كثير من المظاهر المعمارية الإسلامية كنيسة

فخمة فى القصر الملكى اسمها (Capelllea Platina) وهى غنية بالزخارف المحفورة ذات الأساليب الفنية الإسلامية.. أما الأستاذ Ettinghausen فقد ذكر أنه من الأمثلة البارزة لفن التصوير الفاطمى فى غير مصر هى زخارف الكابلابلاتينا فى بالرمو، حيث تظهر تفاصيل هذه التصاوير العربية مما جعلها تنطلق بأن منفذيها من المسلمين الذين يفضلهم عمر الفن الفاطمى حتى بعد ضياع صقلية من أيدى المسلمين.. بينما يذكر الأستاذ R. P. Wilson أن الصور الجميلة التى تزخرف السقف فى الكابلابلاتينا تعد من أعمال الفنانين المسلمين، وربما كان هؤلاء الفنانين من مصر.. أما الأستاذ E. J. Grube فيذكر أن رسومات الكابلابلاتينا التى زوقت فى عهد روجر الثانى والتى انتهت (١١٤٠م) كانت فيها عناصر قريبة من طراز سامرا، إلا أن الفنانين الذين زوقوها كانوا من الفاطميين وأن روجر الثانى جلبهم من صقلية.. ويذكر الأستاذ Rice أن صور سقف الكابلابلاتينا عمل فاطمى خالص.. ويذكر فى موضع آخر "أن تصاوير سقف الكابلابلاتينا على الرغم من أنها رسمت سنة (١١٥٤م) إلا أنها عمل مصرى، ولعل الصناع المصريين استخدموا فى عمله جنباً إلى جنب مع الفنانين البيزنطيين.. أما أجوموفيرت دى فلارد فى كتابة الكبير بخصوص هذه الحوائط المصورة فيذكر أن "الطراز الفنى الذى فى هذه الصور قد نبع أصلاً من العراق، أو أن جزء منه على الأقل قد جاء مع الفنانيين المهاجرين من بلاد ما وراء النهر".

ومما سبق يتضح أن من أشاروا إلى الصور الموجودة فى سقف الكابلابلاتينا فى بالرموا لم يتفقوا على نسبتها إلى بلد معين، أو إلى فنانين ينتمون إلى جنس معين، إلا أن هذه الآراء بصفة عامة تنقسم إلى قسمين رئيسيين: قسم منهم قال بنسبة هذه الصور إلى فنانى مصر فى العصر

الفـاطمى، والقسم الآخـر قـال بـأن هـذه التـصاوير مـن تـأثيرات المدرسـة الفاطميـة فـى التـصوير علـى صـقلية، وهنـاك رأى واحـد قـال بأنهـا أى التصاوير من عمل فنانين من صقلية نفسها.. ويبدو مما سبق أن أغلب الآراء سـواء مـن قـالوا بنـسبتها إلـى مـصر، أو أنهـا مـن تـأثيرات مـصر الفاطميـة علـى صـقلية، كـلا الـرأيين أشـار إلـى الـصلة بـين هذه التـصاوير وبـين مـصر الفاطميـة. ويبدو إلـى أن أمـر هـذه التـصاوير فـى حاجـة إلـى دراسة من ناحيتين، دراسة للظروف التى رسمت خلالها هذه التصاوير أى دراسـة لتـاريخ صـقلية فـى تلـك الفتـرة، ثـم دراسـة هـذه الـصور مـن حيـث الموضـوع، والأسـلوب الفنـى الـذى رسـمت بـه هـذه التـصاوير، مـع المقارنـة بين هذه التصاوير والتصاوير الفاطميـة علـى الجـدران أو علـى مواد الفنون التطبيقية من خزف وعاج وخشب.

أولاً: من الناحية التاريخية:

أن دراسـة تـاريخ صـقلية فـى الفتـرة التـى رسـمت فيهـا التـصاوير أو الفترة السابقة عليها فى اعتقادى سوف توضـح الظروف التـى رسمت فيهـا التصاوير، وبالتالى سوف تبين جانب من الجوانب التـى يمكن عن طريقها نسبة هذه التصاوير إلى فنانين معينين.. فقد كانت صقلية قبل أن يفتحها العرب ولايـة تابعـة للإمبراطوريـة البيزنطيـة وظلـت كذلك لمدة ثلاثـة قرون تقريباً. ويرجـع اهتمـام المـسلمون بجزيـرة صـقلية إلـى عهـد "معاويـة بـن أبـى سفيان" وقد بدأ الغزو الإسلامى لجزيرة صقلية عام (٣٦هـ/٦٥٦م)، حين خرجت حملـة مكونـة مـن مائتـى سفينة مـن شـواطئ سوريا.. وتقول الروايـة العربيـة أن أول مـن غزاهـا هـو "عبـد الله بـن قـيس الغـزاوى"، وكانـت نتيجـة هذه المحاولات التى قام بها المسلمون فى تلك الفترة المبكرة الاستيلاء على بعض الحصون، ولكنهم فى أغلب الأحوال كانوا سرعان ما يتخلون عنها

تحت ضغط الروم. ولقد كان مسلموا أفريقيا هم الذين تولوا أمر هذا الغزو بحكم موقعهم الجغرافى وأكثر هؤلاء الغزاة كانوا من البربر الذين تعربوا فغزاها "عباس بن أخيل" من رجال "موسى بن نصير" و"محمد بن يزيد الأنصارى" وإلى أفريقيا (٩٧-٩٩هـ)، وبعد عام (١٣٠هـ/٧٤٧م) قام "عبد الرحمن بن حبيب الفهرى" وإلى أفريقيا زمن "المنصور" وغزا صقلية عام (١٣٥هـ) وتكرر الغزو عام (١٤٦هـ). على أن الأغالبة حكام أفريقية هم الذين قاموا بالنصيب الأكبر فى فتح الجزيرة.. وكان آخر معقل سقط فى أيدى "إبراهيم بن الأغلب" هو سرقوسة التى تعد من أمهات المدن فى صقلية سنة (٢٦٤هـ) على أن موته المفاجئ أدى إلى بعث الانقسامات وإثابة الأحقاد والعصبية القبلية، وكان ذلك مدعاة للضعف العربى فى صقلية هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن أهل صقلية لما بلغهم ما أحرزه "أبو عبد الله الشيعى" من نصر على الأغالبة ثاروا على وليهم السنى "الحسن بن رباح" وولدا بدله "على بن أبى الفوارس" سنة (٢٩٦هـ). وكتبوا إلى داعى الفاطميين يطلبون منه :أن يقرهم على ما فعلوا فأجاب طلبهم ولم تستقر الحالة فى صقلية بعد أن ولى "عبيد الله المهدى" الخلافة فكثير ما كانت تقع المنازعات بين أهلها من المسلمين فيعزلون ولاتهم ويعينون من يشاءون، وكان الفاطميون يحرصون على الاحتفاظ بسيادتهم على الجزيرة لاتخاذها قاعدة لأسطولهم فى البحر المتوسط لصد الحملات التى يوجهها الروم نحو أفريقية، وبصفة عامة لم تنعم جزيرة صقلية بالاستقرار من جراء تهديد البيزنطيين لها فى عهد "المعز" واستمرت الحرب سجالاً بين قوات الفاطميين فى صقلية وقوات البيزنطيين التى تفوقها فى العدد وقد تمكن الجند الفاطميين من أن يثبتوا أمام تلك القوات. على أن النفوذ الفاطمى فى الجزيرة أخذ فى الضعف فى أواخر القرن الرابع الهجرى وفدت

علاقة الخلفاء الفاطميين بشبه الجزيرة العربية مقصورة على إرسال الولاة إليها لإدارة شئونها إلا أن بعض هؤلاء الولاة مثل "أحمد الأكحل" أثار الانقسام بين المسلمين من أهلها بسبب التفرقة فى معاملاتهم، ودفع هذا الانقسام بين المسلمين من سكان الجزيرة الإمبراطور البيزنطى "ميخائيل الرابع" أن يرسل إليها حملتين الأولى سنة (٤٢٩هـ). والثانية فى السنة التى تليها واستطاع الاستيلاء على بعض المدن إلا أن المسلمين استعادوها، على أن الاضطرابات ما لبثت أن سادت الجزيرة من جراء النزاع بين أمرائها من المسلمين بالإضافة إلى الحروب الداخلية، وجاءت نهاية السيادة الإسلامية على جزيرة صقلية على يد النورمان أواخر القرن الحادى عشر الميلادى والملاحظ هنا أن طبيعة الفتح النورماندى بصقلية تختلف عن انتصارات المسيحيين على المسلمين فى أسبانيا، ذلك أن حركة الأسبان المسيحيين كانت عملية استرداد مسيحيين لبلادهم، أى أن النورمان أنفسهم غزاة جدد.. ولعل من أبرز جوانب سياسة "روجر" حاكم صقلية النورماندى تسامحه مع المسلمين الذين صاروا رعايا له فى صقلية، وقد أبقى "روجر" على النظم الإسلامية القائمة والتقسيم الإدارى الإسلامى والألقاب الإسلامية. واتخذ "روجر" من جاء بعده من المسلمين وزراء وأبقوا على اللغة العربية كلغة مخاطبة بين جميع الطبقات كذلك ضرب النورمان نفوذهم على النظام الإسلامى.. ومما سبق يتضح ما يأتى:

١- أن دخول العرب إلى صقلية كان بطريقة الاستيطان وتكوين جاليات مؤثرة.. هذه الجاليات كانت بطبيعة الحال تمثل من الناحية الفنية المزاج العربى وبالتالى فإن تزويق منازلهم وقصورهم خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أنهم يمثلون طبقة ارستقراطية فى الجزيرة، كان تزويق القصور يتم وفقاً للأسلوب المتبع فى عاصمة الخلافة تشبيهاً بالطبقة الأرستقراطية

الموجودة فى العاصمة، وقد استلزم ذلك أن يقوم بهذا التزويق فنانين من العاصمة، وهذا يعنى أن هذه الطبقة الارستقراطية كانت تستدعى مشاهير الفنانين للقيام بتزويق وتزيين هذه المنازل والقصور أى أن إمكانية وجود الفنان المتشبع بأسلوب العاصمة.

٢- أن مرحلة الاستقرار الإسلامى فى الجزيرة كانت بصفة خاصة فى العصر الفاطمى، وبالتالى فإن وجود الفنانيين الفاطميين فى صقلية أمر غير مستبعد، وأن الطراز الفنى السائد سواء فى التصوير أو فى الفن بصفة عامة كان الطراز الفاطمى.

٣- إن سقوط أو ضعف الخلافة الفاطمية لا يعنى ضعف أو انتهاء الطراز الفنى ذلك أن الحركة السياسية سريعة ورغم ارتباط الحركة الفنية بها إلا أن الحركة الفنية أقل سرعة وأكثر بطء، وبالتالى فليس من المستبعد قدوم مصورين من أشهر المصورين الفاطميين فى القاهرة إلى صقلية تبعاً لعاملين:

أ- طلب هذه الطبقة الارستقراطية الموجودة فى صقلية.

ب- محاولة الفنانين الفاطميين البحث عن رعاة جدد وبالتالى سوف يكون أول ما نتجه إليه أبصارهم، تلك الجيوب التى كانت خاضعة للفاطميين والتى يعيش فيها من ينتمى إلى الفاطميين بصلة.

وفى كلا الحالتين سوف يرسم المصور الفاطمى بأسلوبه الذى رسم به طوال إقامته فى عاصمة الخلافة بالقاهرة مع الأخذ بعين الاعتبار الاختلاف بين رعاته فى مصر ورعاته فى صقلية وخاصة بعد أن حكمها النورمان.

٤- أنـه لـيس مـن الـسهل علـى النورمـان إغفـال التـراث الفنـى الفاطمى الذى ورثه بعد دخولهم الجزيرة، خاصة وأنهم أيضاً غزاة جدد لها، وبالتالى فليس من الغريب أن يكون رسم تصاوير سقف الكابلابلاتينا قد تم على يد مصوريين فاطميين خاصة وأن إمكانية وجودهم فى الجزيرة فى تلك الفترة أو غير مستبعد هذا ما أستطيع توضيحه اعتماداً على تاريخ هذه الفترة فى صقلية. وبعد ذلك أناقش هذه التصاوير من ناحية أسلوبها الفنى وموضوعاتها المتنوعة محاولاً إثبات جنس المصورين الذين قاموا بعملها.

التصاوير الجدارية على صقف الكابلابلاتينا:

تتركز تصاوير الكابلابلاتينا على السقف، وينقسم هذا السقف إلى ثلاثة أقسام مميزة فسقف البلاطتين الجانبيتين مسطح، بينما سقف الرواق الرئيسى يغطيه قبو منحوت، ومنقسم إلى أشكال من مقرنصات حيث يوجد فى كل منها مجموعة من الرسوم، وزخارف الممرات الجانبية مؤلفة من سلسلة من شرائط الزخارف الهندسية وهى تشبه تلك التى تزين المصاحف، أو أفارير القيروان المرسومة. والرسوم الموجودة فى الممرات الجانبية، وتلك التى فى الرواق الأوسط المركزى بها آثار ترميم، وهذه الصور من الواضح أن ترميمها تم بأسلوب غربى واضح رغم وجوده فى داخل رسوم أصلية.. أما من حيث مواضيع تلك الرسوم فإنها تمثل جزء منها مظاهر الحياة الطبقة الارستقراطية، وفى الجزء الثانى تمثل بعض مظاهر حياة العامة أو الطبقة الدنيا.

ويبدو أن المصور الفاطمى بعد عن هذه الموضوعات فى تصاوير سقف الكابلابلاتينا لوجود هذه الحياة فى داخل قصور الحكام أو

الأمـراء. فكمـا يوجـد الأميـر وأسـرته وحاشـيته ووسـائل لهـوهم وطـربهم وتسليتهم، توجد أيضاً طبقة الخدم والجنود الذين يقومون على خدمة هؤلاء، ولهم بالضرورة وسائلهم سواء فى اللهو أو الطرب أو التسلية. ووجود هذه الموضوعات أمر ليس غريباً إذ أنها موجودة على مختلف مواد التصوير الفاطمى فى مصر نفسها من ورق وجدران وخزف وعاج.

أولاً: الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطى

تناولت تصاوير الكابلابلاتينا كثير من الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطى ومن هذه الموضوعات موضوعات الموسيقيين والموسيقيات، الرقص، الشرب، اللهو واللعب ذات الطابع الأرستقراطى وكذلك مناظر الصيد ولعب الشطرنج، بالإضافة إلى كثير من التصاوير التى تدل طبيعة الموضوعات فيها على شخصية الموجودين بها.

١- مناظر الموسيقيين والموسيقيات:

تعد موضوعات الموسيقيين والموسيقيات من أبرز الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطى وقد وجدت لها أمثلة متعددة على سقف الكابلابلاتينا فى بالرمو.. ومن أشهر تلك التصاوير وأجملها (لوحة ٢٣) منظر يبدو أنه أكثر المناظر الملكية إحكاماً فى الصناعة (دقة التصويرة) وفيه نرى عازفين للعود يجلسان على جانبى نافورة حجرية ينساب الماء من رأس الأسد مكوناً مجرى طبيعى للماء يتجمع فى قنوات عديدة ثم يتجمع بصفة نهائية فى حوض الماء وربما كان هذا الحوض عبارة عن فسقية، ومن الملاحظ أن هناك سيدتان تطلان من نافذتين بكوشتى العقد الذى يؤلف إطار طبيعى للصورة ويبدو لى من خلال تفاصيل هذه الصورة أن المصور قد استوحى موضوعها وعناصرها من المجتمع الذى يحيط به،

ذلك أنه ربما استوحى شكل النافور من إحدى النافورات الموجودة بالقصر التى كانت تزخر بها بالرمو، والتى من أمثلتها قصر العزيزة الموجودة بقاياه حتى الآن، وهو قصر عربى تبدو فيه مظاهر الفخامة، ونلاحظ فى الصورة البهجة الواضحة المصاحبة عادة لصوت الموسيقى، كما نجح المصور فى أن يعطينا إحساس قوى برنين الضوضاء فى طبقات القصر والمياه المنسابة من النافورات. وبصفة عامة يبدو لى أن المصور الفاطمى فى هذه الصورة نجح فى أن ينقلنا إلى حياة البلاط والقصور التى يبدو فيها الترف والفخامة وهى ترجمة وثيقة الصلة بالمجتمع الموجود.

ومن الصور التى تشبه الصورة السابقة، صورة لأمير جالس القرفصاء يضرب على آلة وترية ليسلى نفسه وملامح وجهه غير واضحة نظراً لتلف الرسم فى هذا الجزء. والملاحظ أن المصور رسم ملابس الشخص فخمة توحى بأنه ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية فهو يرتدى تاج فوق رأسه ويتدلى من أسفل التاج ما يشبه الكوفية، أما الرداء فهو ثوب يصل حتى نهاية القدمين وهو مزخرف بواسطة خطوط متداخلة على شكل جدائل، كما أن خلفية الصورة لم تترك خالية بل رسم لنا المصور فيها أبريق فخم له يد جميلة وتتدلى منه ورقة نباتية وأسفله حامل له قاعدة مثبتة على الحائط ويقابله من الجهة الأخرى أبريق مشابه له وإن كان هناك فرق فى شكل الورقة النباتية وكذلك يد الأبريق والقاعدة الموضوع عليها، أما بالنسبة للمقعد الذى يجلس عليه الشخص فهو مقعد منخفض له مسندين صغيرين فى الجهة اليمنى واليسرى، والطابع العام للصورة يسوده الثراء والفخامة سواء فى طريقة الجلسة أو فى شكل المقعد أو الملابس أو الأباريق الموضوع فيها الأوراق النباتية.

ويشبه المنظر السابق من حيث الموضوع صورة نرى فيها شخص جالس وفى يده آلة موسيقية وترية يعزف عليها إن كان هذا الشخص يختلف عن السابق فى أن الوجه فى الصورة السابقة فى وضع مواجه، لكن الوضع هنا فى وضع ثلاث أرباع، كما أن الشخص فى هذا الصورة لا يرتدى غطاء رأس بينما الشخص السابق كان يرتدى تاج، ويشبه المنظر السابق من حيث الموضوع صورة نرى فيها شخص جالس وفى يده آلة وترية يعزف عليها وهى تختلف عن الموجودة فى الصورتين السابقتين والملاحظ أن المصور هنا أكثر واقعية من الصورة السابقة سواء من حيث كم الرداء الذى يتدلى نتيجة لحركة اليد على أوتار الآلة الموسيقية ومن وجهة أخرى فإن غطاء رأس الشخص الجالس يبدو وكأنه كوفية، والملاحظ فى الصورة أن الفنان حاول إضفاء طابع الواقعية على الصورة عن طريق رسم بعض متعلقات الأثاث مثل الفاظه الموضوعة على القاعدة المثبتة فى الحائط التى يتدلى منها فرع نباتى. وأما إطار الصورة فمكون من كرات مستديرة بالإضافة إلى مسدسات بين كل ثلاثة من الكرات المستديرة، ومن الصور الشبيهة بالصورة السابقة صورة لشخص جالس يضرب على آلة موسيقية وترية أنيقة الشكل ومن الملاحظ أن هذا الشخص قد رسم وجهة بوضع ثلاث أرباع، إلا أن ملامح تفاصيل الوجه والعينان والأنف تبدو متأثرة بروح مخالفة لتلك التى تسيطر على ملامح الأشخاص فى التصاوير السابقة وربما كان ذلك نتيجة لتأثر الفنان بالمجتمع المحيط به وهو مجتمع رعاة الفن الجدد الذين تبدو ملامحهم مخالفة لملامح رعاته القدامى الذين كان يرسم لهم. والملاحظ أن المصور رسم لنا فى الخلفية أيضاً الأبريق الذى يتدلى منه الفرع النباتى.

بالإضافة إلى التصاوير السابقة والتى تحوى مناظر لرجال يعزفون على الآلات الموسيقية وجدت تصاوير لنساء يعزفن أيضاً على آلات موسيقية، ومن هذه النماذج صورة لأميرة تضرب على آلة وترية صغيرة الحجم نسبياً وملامح الوجه واضحة المعالم والملاحظ أن المصور نجح فى أن يعطينا إحساس بانفعال الأميرة بالموسيقى عن طريق حركة الرأس والأقدام. وبالنسبة للملابس فهى ترتدى غطاء رأس عبارة عن شريط يلتف حول الرأس ومعقود من الجانب ويتدلى على كتفها، وهناك تصاوير لأكثر من سيدة منها منظر لسيدتان يعزفان على آلات وترية الشكل وترتديان أغطية رأس تشبه الكوفية وهى معقودة من الجانب ويتدلى طرفها على الظهر. ويشبه المنظر السابق العديد من التصاوير على سقف الكابلابلاتينا كلها تحمل مناظر النساء العازفات على الآلات الموسيقية ويجلسون فى أوضاع متماثلة.

٢- مناظر الرقص:

من المناظر ذات الطابع الأرستقراطى مناظر الرقص، وهو موضوع منتشر على التصاوير الموجودة فى سقف الكابلابلاتينا بعض التصاوير تعبر عن رقصات فردية والأخرى تظهر فيها أكثر من واقعة ومن أشهر تلك الرقصات رقصة تستعمل فيها الراقصة منديلين، وهناك أيضاً رقصة تستخدم فيها الراقصة دورق، ومن أبرز النماذج صورة لراقصة وجهها مرسوم فى وضع ثلاثة أرباع كما أن المصور عبر عن أجزاء وتفاصيل جسم الراقصة بصورة طبيعية إلى حد كبير وهى تمسك منديلين رافعة إحداهما إلى أعلى الرأس والثانى يتدلى من عند الوسط إلى أسفل الجسم، ويتدلى طرفا وشاح من وراء الظهر على الجانبين. كما أنه من جهة أخرى نجح فى أن ينقل إلينا إحساس بالحركة الراقصة وذلك عن

طريق حركات الأيدى وكذلك الأقدام، أما وجود الدورق بين قدمى الراقصة فربما لـه علاقة بحركة الرقص. أما ملابس هذه الراقصة فهى عبارة عن ثوب طويل يتدلى حتى القدمين ولـه أكمام طويلـة، أما غطاء الرأس فهو عبارة عن منديل يلتف حول الرأس ومعقود من الجانب والملاحظ أن الدوائر التى تزخرف الثوب تعطى بالاشتراك مع العناصر السابقة إحساس بالحركة الراقصة. وهناك صورة لراقصة أخرى مشابهة لهذه الراقصة سواء من حيث استعمال المنديلين فى الرقص أو من حيث زخرفة الثياب المعتمدة على الدوائر والأقواس بالإضافة إلى الخال الذى يزين الجهة فى منتصف العينان، إلا أن هذه الصورة تختلف عن السابقة فى حركة الراقصة نفسها حيث تغير وضع اليد اليمنى فبعد أن كانت فى وسط الراقصة فى الصورة الأولى وجدناها هنا قد أصبحت أسفل اليد اليسرى فى حركة راقصة مخالفة كما أن أوضاع القدمين تغيرت عن أوضاع القدمين فى الصورة الأولى، ربما قصد المصور من وراء هذه الصورة المتتالية التى تمثل راقصات مع اختلاف الحركة فى كل رقصة أن يصور لنا رقصة كاملة بأوضاعها المختلفة.

بالإضافة إلى الصور التى تمثل راقصة واحدة فإن هناك صور تمثل راقصتين فى وضع متماثل، ومن أبرز النماذج منظر يمثل راقصتين ترقصان فى وضع متماثل وقد تشابك ذراعاهما ووضعت كل منهما يدها على رأس زميلتها وتماسكت يداهما الأخريان، والملاحظ أن هناك تشابه واضح من حيث الموضوع وبين صورة أخرى تمثل نفس الموضوع فى رسم عثر عليه فى أجنحة الحريم بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا.

٣- مناظر الشراب:

زخرف سقف الكابلابلاتينا بمجموعة كبيرة من التصاوير التى تمثل مناظر الشراب بعضها نصفى والبعض الآخر كامل، فهناك مناظر لأشخاص يتأهبون للشراب وبعضهم يشرب بالفعل.

ومن أبرز هذه النماذج صورة لشخص يبدو من ملامحه وكذلك من طبيعة الملابس التى يرتديها أنه ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية (لوحة ٢٤)، وهو يجلس القرفصاء على الطريقة الشرقية المنتشرة ويمسك الكأس بيمينه أمام صدره ووجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع ويغطى رأسه عمامة يتدلى جزء منها على كتفه الأيمن أما ملابسه فهى عبارة عن رداء كثير الطيات تزخرفة أشرطة من عند الرقبة والأكتاف والذيل والملاحظ أن المصور هنا قد رسم الأبريق فوق حامل مثبت فى الحائط ويخرج من الأبريق فرع نباتى. ويشبه المنظر السابق رسم لرجل يمسك أمام صدره ويهم برفعه إلى أعلى وهو يشبه الشخص السابق سواء فى طريقة الجلسة أو فى شكل طيات الثياب إلا أن ملامح الوجه تختلف خاصة فى ذلك الشارب المتدلى حول الفم فى هذه الصورة كما أن عين هذا الشخص متأثرة أكثر بالطابع البيزنطى المميز بالعيون الجاحظة، والملاحظ أن المصور هنا رسم متعلقات الأثاث وهى الأباريق الموضوعة على حوامل فى الجهة اليمنى واليسرى. ومن الصور الشبيهة بالصور السابقة صورة لأمير جالس القرفصاء ممسكاً بكأس أمام صدره وهو جالس متربعاً واضعاً يده على إحدى ساقيه واليد الأخرى تحمل الكأس أمام الصدر وهو ينظر إلى الأمام إلا أن وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع وهو عارى الرأس أما ملابسه فهى عبارة عن رداء طويل الأكمام ويصل حتى القدمين وتزخرفه شرائط عند الرقبة واليدين والذيل. والملاحظ أن المصور هنا قد رسم فى

خلفية الصورة أبريق فى أعلاها من الجهة اليمنى ليشغل الخلفية ويضفى على الصورة الحياة كما :أنه أوضح المقعد المنخفض الذى يجلس عليه الشخص. ومما سبق يتضح أن المصور على سقف الكابلابلاتينا قد صور لنا مناظر الشراب فى أوضاع مختلفة، بعضها يبدو فيه الشخص وهو يحمل الكأس ويهم برفعه إلى فمه هذا الشخص جالس متربعاً على الطريقة الشرقية، وتارة يجلس على مقعد على الطريقة الأوربية، ونجده أحياناً يرفع كأسه بيده اليسرى إلى قرب فمه وأحياناً يشرب من فم الإناء الذى يحمله كما وجدت تصاوير لأشخاص يحملون كأسين بطريقة احتفالية.

٤- مناظر الصيد:

من الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطي أيضاً التى مثلت بكثرة فى تصايور سقف الكابلابلاتينا موضوعات الصيد، ولقد وجدت هذه الموضوعات بكثرة في التصاوير الفاطمية في مصر. كما أن موضوع الصيد في التصوير الفاطمى بصفة عامة بعد من الموضوعات ذات الأصول الساسانية ذلك أن بعثة متحف المتروبوليتان قد اكتشفت فى مدينة نيسابور بشرق إيران نماذج من الرسوم الحائطية من أبرعها صورة محفوظة الآن فى متحف طهران تتضمن صياد راكب حصان وعليه ملابس ثمينة وفى وسطه حزام عريض وعلى رأسه خوذة ويتسلح بسيفين ودرع مستدير ويحمل باز فوق راسغه الأيمن، وقد ربط إلى سرج حصانه غنيمة الصيد التى يبدو أنها أرنب برى ومن بين التصاوير التى تمثل موضوع الصيد فوق سقف الكابلابلاتينا صورة لفارس يحمل بيده باز ويستعد لإطلاقه وراء الفريسة والملاحظ أن ملامح الشخص بالإضافة إلى ملابسه يدلان بوضوح على الطبقة التى ينتمى إليها، ومن الغريب ان المصور رسم لنا قدمى الرجل كلها وهى تظهر فى جنب واحد. ويبدو أنه

فعل هذا لحرصه على تصوير كل أجزاء الفارس. وهناك منظر شبيه بالمنظر السابق وهو لفارس آخر يحمل باز فوق حصانه ويستعد لإطلاقه وراء الفريسة والفارس وأيضاً ملتحى ووجهه مستدير وعيناه لوزيتان وحواجبه كثيفة وهو يرتدى ثوب طويل زخارفه عبارة عن تعاريج من فروع نباتية تشغل كل الثوب إلا أن هناك شريطان يزخرفان جانبى الثوب وكذلك أسفل الرقبة. والملاحظ أن المصور هنا أيضاً رسم لنا قدمى الفارس فى اتجاه واحد أيضاً، وهناك منظر لفرسان يقاتلون حيوانات قد تكون مفترسة وفى بعض الأحيان تكون كائنات خرافية، ومن هذه التصاوير صورة لفارس يقاتل "تنين" بواسطة حربة طويلة وملامح الشخص هنا تشبه الملامح السابقة للأشخاص فى تصاوير التى تمثل موضوعات الصيد، والملاحظ فى هذه الصورة أن المصور قد نجح فى إبراز قوة العراك بين الفارس والتنين وخاصة فى المقابلة بين رأس الحصان ورأس التنين الذى يفتح فمه استعداداً للهجوم على الفارس والحصان. والفارس الذى يقاتل التنين من الموضوعات التصويرية التى شاعت بكثرة فى مدارس التصوير الإيرانية التى نقلت إلينا الكثير من المعارك الوهمية التى كان يخوضها الملوك والأباطرة الإيرانيين ضد هذه الكائنات الخرافية وكانت هذه المعارك غالباً ما تنتهى بانتصار هؤلاء الملوك.

وقد رأينا مثل هذه القصص فى التصاوير التى كانت يصور عليها القديسين وهم يتعاركون مع كائنات خرافية وينتصرون عليها رمزاً لانتصار الخير على الشر وهناك نماذج عديدة لهذا الموضوع وخاصة على النسيج. وبالإضافة إلى صورة الفارس والتنين السابقة فإن هناك تصويره لفارسين يتجهان إلى إصابة أسد وأخرى لفارس يضرب دباً وهو على حصانه.

٥- تصاوير السيدات الجالسات فى الهوادج:

من التصاوير ذات الطابع الارستقراطى أيضاً فى تلك الفترة التصاوير التى تمثل السيدات الجالسات فى الهوادج وقد ورد هذا الموضوع على سقف الكابلابلاتينا لسيدة جالسة فى هودج يحمله جملاً يسير بخطى سريعة والملاحظ أن المصور رسم السيدة وهى تملأ الهودج إلا أنه لا يبدو منها سوى وجهاً أما باقى الجسم ملفوف فى غطاء يغطى الرأس والصدر والكتفين والأذرع، وقد رسم لنا المصور ملامح السيدة صارمة فالعينان جاحظة ناظرة إلى الأمام فى ثبات والأنف على هيئة خط يبدأ من نهاية العين اليسرى وينتهى فوق الفم فى اتجاه العين اليمنى، والفم عبارة عن خطين متوازيين، أما "الجمل" فشكله قريب من الطبيعة وإن كان المصور قد حرص على أن يبرز حركته السريعة مما جعله يحوز فى شكل الأرجل بعض الشئ ومن التصاوير الشبيهة بالصورة السابقة صورة لسيدة جالسة فى هودج فخم يحمله فيل واللوحة هنا أكثر تعبيراً عن الروح الأرستقراطية سواء من حيث شكل الهودج الفخم وستائره المتعددة الطيات وكذلك الغطاء الذى يغطى ظهر الفيل بالإضافة إلى الحارس الذى يقوم بقيادته هذا إلى جوار حركة الفيل البطيئة التى تعطى إحساس أكثر بالطابع الثرى الارستقراطي، كما أن تلك الدوائر المعدنية التي ينتهى بها الغطاء الموجود على ظهر الفيل تعطى كلها أصوات ربما لتنبيه المارة أو لتجذب انتباههم إلى الموكب السائر.

بالإضافة إلى ما سبق فإن هناك تصاوير تعطينا بعض مظاهر الطبقة الارستقراطية أيضاً وهذه التصاوير مناظر اللعب والتسلية، والملاحظ أن نوعية هذا اللعب أو تلك التسلية كانت تدل دلالة قاطعة على شخصية هؤلاء اللاعبين، ومن أبرز تلك التصاوير صورة لشخصين

يجلسان متقابلان وهم يلعبان الشطرنج ومن المعروف أن هذه اللعبة تمثل تسلية الملوك، وهذا يعنى ارتباطها بطبقة الحكام والقواد والأثرياء وقد نجح المصور فى أن يعطينا إحساس بالثراء والفخامة عن طريق تلك الملامح الهادئة الناعمة بالإضافة إلى الملابس الفخمة المتعددة الطيات بالإضافة إلى الأناقة الواضحة فى شكل الخيمة والطابع الفخم لها، وتلك الزهرية الرائعة الموضوعة على الحامل التى تتدلى منها الأوراق النباتية، يبدو أن الصورة تمثل أميرين فى رحلة أثناء الرحلة يستريحان ويلعبان الشطرنج وعلى الرغم أن الموضوع لم يتكرر فى التصاوير الفاطمية إلا أن أسلوب رسم ملامح الأشخاص كان أسلوباً فاطمياً، ومن التصاوير التى تمثل حياة الطبقة الأرستقراطية أيضاً صورة لمأدبة فيها ثلاث أشخاص الشخص الرئيسى يتوسط المائدة وإلى يمينه ويساره شخصان. ويبدو فى الصورة أن الشخص الذى يتوسط المائدة يهم بأن يضع فى فمه قطعة من اللحم أو الخبز، أما الشخص الموجود إلى يمينه فهو يمسك بيده ما يشبه الملعقة والشخص الموجود إلى يساره يمسك كأس. وتناول الطعام على الموائد من الموضوعات غير المألوفة فى التصوير الإسلامى بصفة عامة. وربما استوحاها المصور هنا من المجتمع الجديد الذى يعيش فيه. وقد أضفى المصور طابع الحياة على صورته عن طريق متعلقات الأثاث التى رسمها فى الصورة مثل المائدة والمقاعد والستائر والصحون والدوارق والأكواب. وهكذا يتضح من التصاوير السابق أن موضوعاتها كلها كانت تعكس حياة أفراد الطبقة الأرستقراطية وحياة الحكام وكانت هذه الموضوعات تمثل فترات اللهو واللعب والشرب والرقص والاستماع إلى الموسيقى وممارستها والمصور عادة يعكس المجتمع الذى يعيش فيه ذلك لأنه يستوحى نماذجه وموضوعاته التصويرية من هذا المجتمع ولذا فإنه إلى جوار الموضوعات

السابقة صور لنا العديد من الموضوعات التى تعكس حياة الطبقة العامة من العمال والخدم الذين كانوا يقومون على خدمة طبقة الحكام والأثرياء والذين شكلوا بدورهم لموضوعات تصويرية.

ثانياً: موضوعات من حياة الطبقة العامة:

يعد منظر العمال أو الخدم من أبرز الموضوعات التى تعكس حياة الطبقة العامة من هذه الصور التى تمثل هذه الموضوعات، صورة لشخص يحمل أزميلاً فوق رأسه ويمسك به من جانبيه والملاحظ أن ملامح هذا الرجل تعبر عن طبيعة الطبقة التى ينتمى إليها، ذلك أن تلك العيون المجهدة وتلك النظرة إلى الأفق فى ثبات ذلك الوجه المعبر عن الكدح والعمل مع الملابس القصيرة والأكمام والطول حتى لا تعوق الحركة فى العمل كلها تشترك فى إعطاء المشاهد إحساس قوى بطبيعة حاية الشخص وعمله، كما أن ذلك الحزام الذى يتطمنطق به حول وسطه كان من الأمور التى ارتبطت تماماً بالطبقة الكادحة وهناك صورة تشبه الصورة السابقة من ناحية الموضوع فهى لشخص يحمل على كتفيه حيوان ربما كان خروف أو غزال ممسكاً بأرجله هى نفسها الملامح الفاطمية المتأثرة بالبيئة المحلية أما ملابس هذا الرجل فهى من النوع المعتاد فى تصاوير الطبقة الكادحة سواء من حيث بساطة الرداء أو قصره أو ذلك الحزام الذى يلتف حول وسطه.

تصاوير الحيوانات والطيور فى سقف الكابلابلاتينا:

زخرفت تصاوير الكابلابلاتينا بالموضوعات التى تتضمن تصاوير آدمية مختلفة الأوضاع تضمنت أيضاً هذه الرسوم مجموعة كبيرة من رسوم الحيوانات الأليفة والمفترسة ومجموعة من الكائنات الخرافية أى التى

لا يوجد مثيل لها فى الطبيعة، ومجموعة كبيرة من الطيور الجارحة والأليفة. ومن الحيوانات التى وردت صورها على سقف الكابلابلاتينا الأسد والغزال والأرنب. فعلى سبيل المثال كان الأسد من أبرز الحيوانات التى رسمها المصور على سقف الكابلابلاتينا ومن حيث الأوضاع التى ورد عليها الأسد نجد أن المصور رسم الأسد فى أوضاع مختلفة فنجده تارة يقف فى وضع مواجهة على رجليه الخلفيتين مرتكزاً على الجزء الخلفى من جسمه على الأرض واضعاً أقدامه الأمامية على الأرض، وتارة أخرى يقف فى وضع جانبى، وفى تصاوير أخرى رسمه المصور وهو يصارع حيوان آخر كالثعبان، ومرة أخرى يرسمه أسدين متدابرين، ومرة يرسمهما متواجهين ومرة يرسم أسدين متجاورين. هذا من ناحية الموضوعات أما من ناحية أسلوب الرسم فنجد أن الصورة العامة للأسد فى ذهن المصور فى سقف الكابلابلاتينا هو أنه فاتحاً فمه مكشراً عن أنيابه. والحق أن هذا المصور قد نجح فى التعبير عن الأسد سواء من حيث أجزائه التشريحية ونسبها الصحيحة، وكذلك من حيث المحافظة على العلاقات بين أجزائها المختلفة فهو مدرج للعلاقة بين الرأس وباقى أجزاء الجسم بالإضافة إلى رسم الأفخاذ والأرجل بصورة قريبة من الطبيعة، كما أنه من ناحية أخرى نجح فى إبراز الطابع الوحشى فى الأسد كحيوان مفترس وكانت وسيلته إلى ذلك تلك الأنياب البارزة فى فمه وتلك المعرفة التى تغطى الجسم بكثافة بالإضافة إلى الطابع الغليظ فى رسم أجزاء وملامح وجه الأسد.

ومن الحيوانات التى رسمها بكثرة المصور على سقف الكابلابلاتينا الحصان وقد رسم فى أوضاع متعددة، فهو تارة واقف وتارة يعدو ولم تأتى صور الحصان منفردة بل وصلتنا من خلال مناظر الفرسان الذاهبون إلى الصيد أو العائدون من الصيد أو فى تصاوير

المحاربون، وقد نجح المصور الفاطمى نجاحاً طيباً فى رسم الحصان بصورة قريبة من الطبيعة كما نجح أيضاً فى التعبير عن كل جزء من أجزاء الحصان بدقة كما أنه أظهر عناية بارعة فى تمثيل التفاصيل مثل الحوافر والأرجل كما أنه أعطانا علاقة صحيحة بين حجم رأس – الحصان ورقبته وبين باقى أجزاء الجسم بالإضافة إلى الدقة البارعة فى رسم شعيرات المعرفة التى تغطى رقبته، وإظهاره مقدرة فى التعبير عن الحركة التى يقوم بها الحصان سواء أكان سائراً ببطء أو بسرعة وفى كل حالة كان يظهر لنا العلاقة بين الأرجل عند المسير فنجده يرفع رجلاً من الأماميتين للحصان بشكل واضح ويقرن هذه الرفعة برفعة أخرى واضحة، ومن الحيوانات التى وردت بكثرة فى تصاوير الكابلابلاتينا الغزال وقد رسمه المصور فى أوضاع متعددة، فتارة وهو يعدو، وتارة أخرى وهو واقف على رجليه الخلفيتين، وتارة أخرى رسمه وهو يلتفت إلى الخلف، ومن الواضح أن المصور الفاطمى كان متمكناً سواء عند التعبير عن الأجزاء المختلفة لجسم الغزال أو فى التعبير عن العضلات والتفاصيل التشريحية وكانت وسيلته فى ذلك الأقواس الغير كاملة التى كان يعبر بها عن المفاصل والعضلات بالإضافة إلى إضفاء طابع الرشاقة والخفة على حركة سواء أكان يعدو أو يقف ملتفتاً أو مترقباً، وإلى جانب الحيوانات السابقة وجد أيضاً رسم الأرنب وكانت رسومه غالباً ضمن موضوع يمثل انقضاض من طائر جارح فوق هذا الأرنب وعلى الرغم من أن المصور قد أبرز لنا النسب التشريحية لجسم الأرنب صحيحة إلا أنه من جهة أخرى أعطانا الحالة الانفعالية للأرنب فى لحظة الانقضاض وما يصيب الأرنب من ذعر بمجرد شعوره بانقضاض النسر عليه، ويبدو هذا الذعر بوضوح عن طريق التفات الرأس عند الأرنب ونظره إلى أعلى فى اتجاه

النسر الهابط عليه من أعلى بالإضافة إلى رسم عين الأرنب وهى مغمضة علامة الشعور بالذل والاستسلام والاستكانة لما ليس له قوة تواجه فى حين رسم النسر بطريقة فيها نشوة النصر فى القوة والسرور بالانتصار على فريسته وحصوله عليها، وقد وردت صور للفيل والجمل والدب، وغيرها من الحيوانات وكان المصور فيها كلها مدرك للنسب التشريحية لها بالإضافة إلى شكل الجسم أثناء الحركة التى يؤديها الحيوان وهو فى ذلك فيما يبدو معتمداً على ملاحظة واقعية لهذه الحيوانات.

ومن أبرز الطيور التى رسمها المصور على سقف الكابلابلاتينا الطاووس وهو من الطيور المحببة بصفة عامة للمصور المسلم. وقد أكثر المصور من رسم الطاووس فى مواضع كثيرة من سقف الكابلابلاتينا فتراة يرسمه جانبى تارة أخرى بشكل مواجه مع رسم الذيل أحياناً بشكل دائرى وتارة كل الذيل ممدود إلى الوراء. ومن تصاوير الطيور أيضاً التى وردت على سقف الكابلابلاتينا كان رسم البط وكان رسمه بصورة طبيعية وقر رسم المصور الفاطمى للبط ورقة نباتية فى منقاره وفيما يبدو أن هذه الورقة المرسومة فى منقار الطائر كانت من العناصر المنتشرة فى التصاوير الفاطمية بصفة عامة ويعتبرها البعض من التأثيرات الساسانية على فن التصوير الفاطمى، وانتشرت رسوم النسر والصقر، وخاصة فى تصاوير الصيد والانقضاض وكانت رسوم هذين الطائرين متميزة بالقوة والشراسة وإن كان ذلك فى بعض الأحيان يغلب على قرب شكل الطائر من الطبيعة أو بعده عنها، أى كان اهتمام المصور فى المقام الأول ينصب على ترك إحساس بقوة وشراسة الطائر لدى المشاهد.

وإلى جانب رسوم الحيوانات والطيور وجدت رسوم لبعض الكائنات الخرافية فيها حيوان بجسم أسد ورأس امرأة وطيور برؤوس آدمية وإلى

جانب تصويره لامرأتين ينتهى جسم كلاً منهما بشكل ذيل سمكة، بالإضافة إلى شكل كائن خرافى تنتهى مخالبه على هيئة حيوانات.

ومن العرض السابق لتصاوير سقف الكابلابلاتينا فى صقلية يمكن القول:

١- أن موضوعات التصاوير على سقف الكابلابلاتينا كانت تعكس حياة المجتمع وطبقاته المختلفة من طبقة أرستقراطية وطبقة العامة بكل ما تتميز به حياة كل طبقة من هذه الطبقات، وهذا كان من مميزات التصوير الفاطمى فى مصر بصفة عامة على مواده المختلفة من ورق وجدران وعاج وخزف وخشب وهذا بالنسبة للتصاوير الآدمية.

٢- بالنسبة للتصاوير التى تمثل الحيوانات فقد كانت لها من الحيوانات المألوفة فى تصاوير المدرسة الفاطمية فى مصر مثل الغزال والأرنب والأسد والحصان والفيل.

٣- بالنسبة لتصاوير الطيور من ناحية الموضوعات والأنواع هى نفسها الطيور التى وردت فى تصاوير المدرسة الفاطمية فى مصر على مواد التصوير المختلفة من ورق وخزف وجدران وعاج وخشب.

٤- بالنسبة للكائنات الخزفية فقد كانت هى نفسها العناصر التى استعملها المصور الفاطمى في مصر على مواده المختلفة.

هذا من ناحية الموضوعات التصويرية التى وردت على سقف الكابلابلاتينا أما بالنسبة للأسلوب الفنى الذى رسمت به هذه العناصر فيمكن القول:

١- أن ملامح الأشخاص فى تصاوير الكابلابلاتينا هى نفسها ملامح الأشخاص على التصاوير الفاطمية فى مصر على مواد التصوير المختلفة هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن أسلوب رسم هذه الملامح كان أيضاً هو نفسه الأسلوب الذى استعمله المصور الفاطمى فى مصر على مواد التصوير المختلفة.

٢- أن ملامح بعض الأشخاص تبدو غريبة عن تلك الملامح التى ظهرت بكثرة في التصوير الفاطمية في مصر وأيضاً لمعظم التصاوير التى وردت على سقف الكابلابلاتينا ومرجع هذا فيما يبدو ليس التأثير البيزنطى ولا كما يعتقد البعض بأن المصور أوربى وإنما تعليل ظهور هذه الوجوه فيما يبدو لى يرجع إلى شخصية راعى الفن وليس لشخصية الفنان ذلك أن المصور عادة وخاصة فى تلك الفترة كان يرسم ما يطلبه راعى الفن وما يرضى ذوق هذا الراعى، ومن هنا فإن طبقة رعاة الفن الجدد بالنسبة للمصور الفاطمى من النورمانديين كان لهم أكبر الأثر فى ظهور هذه الوجوه لأنها وجوه ذات ملامح أوربية اختارها المصور من مجتمع الرعاة الجدد ليرضى بها ذوقهم، هذا سبب وهناك سبب آخر وهو أن أغلب تلك التصاوير التى تحمل ملامح الأشخاص فيها الطابع الغربى قد تكون الأجزاء المرممة فى العصور التالية، وبالتالى فرممت بأسلوب تصويرى مخالف لأسلوب الذى رسمت به.

٣- أن طريقة رسم الحيوانات والطيور والكائنات الخرافية سواء من حيث التكوينات والأوضاع التى وردت بها أو من حيث التعبير عن نسبها التشريحية وعضلاتها أو تفاصيل الأجنحة عند الطيور كانت كلها بنفس الطريقة التى استعملها المصور الفاطمى فى مصر.

ومما سبق يمكن الخروج بالرأى الآتى بالنسبة لتصاوير سقف الكابلابلاتينا فى بالرموا:

أنه طالما كانت الظروف التاريخية والسياسية فى تلك الفترة تعبر عن وجود الفاطميين فى تلك الجزيرة وسيادتهم عليها لفترة طويلة ما يتبع ذلك من سيادة الأسلوب الفنى الفاطمى فى الفن وإمكانية إقامة المصورين الفاطميين فى هذه الجزيرة فليس من المستبعد على الإطلاق أن تصاوير الكابلابلاتينا فى بالرموا قد رسمها مصورين فاطميين، وبالتالى فإنها تندرج تحت التصاوير الجدارية الفاطمية، ولكن هذه التصاوير الجدارية الفاطمية عملت فى منطقة تخضع بدورها لمؤثرات تارخية قديمة وأيضاً محاطة ببيئة تختلف عن البيئة المحيطة بالمدرسة الفاطمية فى القاهرة وما الذى يمنع أن تكون تصاوير الكابلابلاتينا فاطمية الطراز وبالتالى فإن صقلية تصبح مركز فرعى للمدرسة الفاطمية الأم، شأنها فى شأن تلك المدارس الفرعية فى الموصل، وديار بكر، والقاهرة، والأندلس، وبغداد وكلها كانت مراكز فرعية للمدرسة العربية الأم. وإذا احتج البعض بالعامل الزمنى أى أن هناك فرقاً فى الزمن بين سقوط الدولة الفاطمية فى مصر وزوال المدرسة التصويرية بها وبين تاريخ تصوير سقف الكابلابلاتينا فى صقلية، فإن الفارق الزمنى غير كبير بالإضافة إلى تطور الفنون أبطأ بكثير من التطورات السياسية ذلك أن المدرسة العربية كانت على سبيل المثال قد انتهت وزالت بعد الغزو المغولى للعراق وسقوط بغداد ٦٥٦هـ، إلا أن مميزات هذه المدرسة كانت واضحة فى تصاوير مركز القاهرة حتى القرن الخامس عشر الميلادى. فما الذى يمنع أن تستمر المدرسة الفاطمية فى صقلية بعد زوال المدرسة الأم فى مصر وخاصة أن رحيل مصورى مصر كان إليها. وهكذا فإن تصاوير سقف الكابلابلاتينا فاطمية الطراز قام

بتصويرها مصورون فاطميون، وأن صقلية ليست مدرسة مستقلة فى التصوير كما أشار البعض وإنما هى فرع للمدرسة الفاطمية فى التصوير التى كان المركز الرئيسى لها القاهرة.

الباب الثانى
المدرسة العربية فى تصاوير المخطوطات

الفصل الأول: المخطوطات المزوقة بالتصاوير

- **أنواع المخطوطات المزوقة.**
- **المقصود بالمدرسة العربية.**
- **الأسماء التى نسبت للمدرسة العربية.**

الفصل الثانى: مراكز التصوير الإسلامى فى العصر العباسى

- **بغداد.**
- **ديار بكر.**
- **الموصل.**
- **المدرسة العربية فى المغرب والأندلس.**

الفصل الثالث: فنون التصوير فى العصر المملوكى

- **المدرسة العربية فى إيران**

الفصل الأول

المخطوطات المزوقة بالتصاوير

تقوم دراسة التصوير الإسلامى بصفة أساسية على التصاوير التى تزين صفحات المخطوطات أو توضح نصوصها. وقبل الحديث عن المدرسة العربية فى تصاوير المخططات ومميزاتها ومراكزها الفنية، كان لابد من الحديث عن تعريف المخطوط، وأنواعه، ومميزاته. وهى كالتالى المخطوط: هو كل ما خط باليد فهو مخطوط، وكان يساهم فى إخراجه عمال كثيرون منهم (المؤلف، الخطاط، المجلد، المذهب، معد الأحبار). ولا يستطيع فرد بمفردة إعداد مخطوط بجهوده الذاتية، وذلك لارتفاع تكلفته، ولذلك نجدهم يتصلون بالسلطان، ونتيجة لذلك نجد دائماًَ أن هذه المخطوطات تقدم إلى الحكام مقابل وزنها ذهباً.

لم تصل إلينا مخطوطات مزوقة بالتصاوير قبل القرن السادس الهجرى، وإن كان هناك بعض الوريقات التى وصلت إلينا من الفيوم قبل ذلك بفترة، ولكن لسوء حفظها جعلها لا تندرج تحت هذا النوع من المخطوطات.

وتنقسم المخطوطات المزوقة بالتصاوير إلى قسمين:

القسم الأول:

الكتب والمخطوطات العلمية، والتى لا تدع فيها إبراز الفنان لشخصيته، أو لإبداع، وذلك لأنها مجرد نسخ من النسخة الأصلية، وهى لا تختلف عن الأصل ولا يمكن معرفتها إلا بالتاريخ، ومن أمثلة هذه المخطوطات كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل "للجرزى"، ومخطوط

الترياق لجالينوس، ومخطوط خواص العقاقير "لديسقوريدس"، ومنافع الحيوان (لابن بختيشوع) وغيرها.

القسم الثانى:

المخطوطات الأدبية. ونلاحظ فى هذا النوع من المخطوطات ظهور الطابع الفنى، لأن المصور لا يهتم بتوضيح النص بقدر تصويره صورة جميلة يوضح فيها مهارته وقدرته الفنية، ليضيف لها قيمة فنية بجانب القيمة الأدبية. وعلى سبيل المثال مخطوط كليلة ودمنة، مقامات الحريرى، كتاب الأغانى لأبى فرج الأصفهانى، والشاهنامة للفردوسى، وغيرها هناك العديد من هذا النوع من المخطوطات.

المقصود بالمدرسة فى التصوير:

يقصد بالمدرسة فى التصوير بصفة عامة الاتفاق فى المميزات والأسلوب، ومن المحتمل ألا تنتهى المدرسة الفنية بانتهاء الفترة السياسية التى تنسب إليها، وكذلك ليس من الضرورى أن تقوم مدرسة معينة بعد انقطاع مدرسة أخرى، بل من الممكن أن تعيش المدرستان المختلفتان فى وقت واحد، مثل المدرسة المملوكية والمدرسة المغولية فى إيران، وذلك وفقاً لاختلاف الأسلوب بينهما. كذلك نجد تصاوير تمثل مدرسة معينة فى حين إنها ترجع إلى عصور مختلفة عنها، مثل المدرسة العربية فى بغداد قبل استيلاء المغول عليها، وفى دولة المماليك فى مصر وسوريا فى القرن الثامن الهجرى.

الأسماء التى نسبت للمدرسة العربية:

تضم المراجع الأجنبية والعربية التى تعالج فن التصوير الإسلامى أسماء مختلفة أطلقت على هذه المدرسة، وربما يرجع ذلك إلى معرفة الدارسين الغربيين لأهمية المخطوطات المزوقة بالصور منذ مطلع القرن العشرين، وعكفوا على دراستها فى المتاحف والمكتبات العالمية. وقد اعتمدت هذه الأسماء على أسباب جغرافية، وتاريخية وهى كالتالى:

مدرسة ما بين النهرين. وهذه التسمية على أساس جغرافى يضم العراق حالياً، ومضاف إليها شمالاً ديار بكر، وأيضاً يضم مدينة حلب بسوريا حالياً. والاسم الثانى يرجع إلى الموقع الجغرافى لمدينة بغداد، بكونها عاصمة الخلافة العباسية، ويعود إليها الفضل فى الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور، ولكن قضى عليها المغول، والمدرسة العباسية، وهذه التسمية على أساس تاريخى، فقد ازدهرت المدرسة أثناء الخلافة العباسية، قبل خضوعها للسيطرة السلجوقية وقبل الغزو المغولى، واجتياح التتار لمدينة بغداد.

وكذلك المدرسة السلجوقية، وهى على أساس تاريخى، فإن السلاجقة حكموا إيران عام (٥١٤هـ) ودخلوا بغداد وفرضوا نفوذهم على الخلفاء العباسيين حتى سقوط الخلافة العباسية عام (٦٥٦هـ/١٢٥٨م). ولكننا نتفق مع الدكتور "حسن الباشا" فى إطلاق على هذه المدرسة اسم المدرسة العربية، حتى تتميز عن أسماء المدارس الأخرى.

الفصل الثانى

مراكز التصوير الإسلامى فى العصر العباسى

أولاً – مركز بغداد

تعتبر مدرسة بغداد من أهم فروع المدرسة العربية فى العصر العباسى فى العراق، كما أنها من جهة أخرى من أقدم مدارس التصوير، وقد تميزت هذه المدرسة بالطابع العربى فى تصاويرها، وتجلى هذا الطابع فى الملابس التى يرتديها الأشخاص فى التصاوير، التى تبدو فضفاضة وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها ما يشبه الكتابة العربية، وأحياناً كتابة عربية مقروءة، كما تظهر فى تصاوير هذه المدرسة الحيوانات التى تعيش فى البيئة العربية مثل الأبل والخيول والأغنام، ويتميز مركز بغداد بظهور المميزات الأخرى للمدرسة العربية، ومنها البساطة الشديدة فى تناول الموضوعات، فالصورة غير محاطة بإطار، ويرسم المصور الأرضية فيها على هيئة خط مستقيم أو متعرج يتألف من حزم نباتية كثيفة، وأحياناً يرسم المصور الأرضية عبارة عن شجرة واحدة فى جانب من الصورة وأحياناً أخرى شجرة فى كل جانب من جانبى الصورة، ويلاحظ أيضاً عدم وجود رسم فى خلفيات الصورة فالأشخاص الذين يمثلون الموضوع الرئيسى فى الصورة يقفون فى مقدمتها، ولا يوجد خلفيات لهم سواء أكانت معمارية أو نباتيه، وإن كانت هناك بعض الصور التى ظهرت فيها العمائر البسيطة الخالية من التعقيد البنائى، وهى فى نفس الوقت تتناسب تماماً مع البيئة العربية الصحراوية التى كانت غالباً خالية من أى بناء ممتدة امتداداً لا ينتهى.

والملاحظ أيضاً على الصورة فى بغداد أنها فى أغلب الأحيان سطحية أو مسطحة ولا تعطى للمشاهد أى إحساس بالعمق، وكان المصور أيضاً لا يوازن بين أشخاصه من حيث الحجم فهو يرسم الشخص الرئيسى فى الصورة بحجم أكبر من باقى الأشخاص، بل ويعتنى بملابسه وزخرفها ويحيط رأسه فى معظم الأحوال بهالة لزيادة الإحساس بأهميته، ومما هو جدير بالذكر أن الهالة قد وجدت فى معظم مدارس التصوير السابقة على الإسلام، وكانت توضع خلف رؤوس الحكام ورجال الدين فى التصاوير المختلفة لهم، ويبدو أن المصور المسلم نقلها فى المرحلة المبكرة دون أى رمزية، وذلك لظهورها أيضاً على رؤوس الطيور والنباتات والحيوانات وتميز مركز بغداد بالميل الزخرفى واستخدام الألوان الغير طبيعية مثل الألوان الزاهية والمبهرة، والمبالغة فى الطابع الزخرفى سواء فى زخارف الملابس أو العمائر، وحتى رسم المياه بطريقة زخرفية وقد حُدد آليات ثلاث طرق لزخرفة الثياب، منها الخطوط والرسوم الهندسية، أو زخارف قوامها عناصر حيوانات أو أزهار، أو رسوم بروج وأهله، أو زخارف الأرابيسك (أنظر محمود إبراهيم، الأرابيسك)، والطريقة الثانية هى رسم زخارف الثياب بطريقة واقعية وهى عبارة عن خطوط منسابة تشبع من مركز تجمع واحد، والطريقة الثالثة هى رسم زخارف طيات الثياب على شكل الأمواج المنكسرة، أو تجمع الديدان.

ومن أهم ما ينسب إلى مركز بغداد فى التصوير نسخ من مخطوط البيطرة مؤرخ بعام (٦٠٥هـ/١٢٠٩م)، محفوظ بدار الكتب المصرية، وهو مختصر رسالة لأحمد بن حسن بن الأحنف، نسخة على ابن حسن بن هيبة الله، ويضم حوالى تسع وثلاثين صورة، تشمل رسوم آدمية، وخيل، ويوجد نسخة أخرى من هذا المخطوط محفوظ حالياً بمكتبة

طوبقابوسراى باستانبول، ونسخة ثالثة محفوظة فى المكتبة السليمانية باستانبول، بالإضافة إلى نسخة فى مكتبة أيا صوفيا.

وتعتبر النسخة الأولى هى أفضلها ومن أهم ما تحتويه من تصاوير (لوحة ٢٥)، تمثل فارساً على صهو جواده، ونلاحظ فيها مميزات مدرسة بغداد من حيث رسم الأرضية بأسلوب بسيط، ولا يحيط بها إطار، وقلة عدد الأشخاص داخل التصويرة، ووجود هالة حول رأس الفارس للتركيز على الموضوع الرئيسى. وأيضاً (لوحة ٢٦)، تمثل فارسين فوق صهوة جواديهما، وصورة أخرى تمثل علاج بعض الخيول، (لوحة ٢٧).

وينسب إلى مركز بغداد نسخة من كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس زوق هذا المخطوط على يد عبد الله بن الفضل فى عام (٦١٩هـ/١٢٢٢م) ومن أهم تصاويره بعض الأطباء يقومون بإعداد الأدوية. بالإضافة إلى نسخة أخرى من هذا المخطوط محفوظة فى مكتبة أيا صوفيا باستانبول مؤرخة بعام (٦٢١هـ/١٢٢٤م). وقد نزعت بعض أوراق هذا المخطوط، ووزعت بين بعض متاحف العالم ومنها (لوحة ٢٨). تمثل صناع الرصاص، ونشاهد فيها صانعان يجلسان حول إناء كبير، وأخذ أحدهما يقلب ما فى الإناء بآلة يقبض عليها، والآخر جالساً يشير بيده اليمنى. ونلاحظ ظهور مميزات المدرسة العربية فى هذه التصاوير، وخاصة مركز بغداد.

على أن أشهر ما ينسب إلى مركز بغداد هو نسخة من كتاب مقامات الحريرى(*)، محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس، يعرف بالحريرى

(*) تلتقى مقامات الحريرى فى الأدب العربى مع روائع أخرى معه عند القمة من هذا الأدب، ويحتوى كتاب المقامات خمسين مقامة تدل على سعة إطلاق مؤلفها وفهمه للطبيعة الإنسانية، والحريرى هو أبو محمد القاسم بن على بن على بن عثمان الحريرى البصرى، تختلف الروايات التاريخية فى

شيفر، تحتوى على اسم الخطاط والمصور وهو "يحيى بن محمود بن أبى الحسن الواسطى"، ومؤرخة بعام (٦٣٤هـ/١٢٣٧م)، وتمثل تصاوير هذا المخطوط أرع ما أنتج من مدرسة بغداد على حد قول د. حسن الباشا. ومن تصاوير هذا المخطوط (لوحة ٢٩) تمثل الاحتفال برؤية هلال العيد، و(لوحة ٣٠)، تمثل راعياً وقطيعاً من الإبل، وأيضاً أبو زيد يستقبل سفينة (لوحة ٣١). بالإضافة لتصويرة تمثل الوضع (لوحة ٣٢). وأبو زيد والحرث بن همام على مقربة من قرية (لوحة ٣٣) وتصويرة تمثل موكب الحجاج (لوحة ٣٤).

ويتشابه مع هذا المخطوط نسخة أخرى تعرضت لبعض التشويه فى مرحلة متأخرة، محفوظة بمتحف لينتجراد بروسيا.

كما نسب إلى بغداد نسخة من مخطوط "إخوان الصفا وخلان الوفا" مؤرخ بعام (٦٨٦هـ/١٢٨٧م)، محفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول، واستمرت بغداد فى إنتاج المخطوطات المزوقة بالتصاوير، حتى دخلها المغول، وخربوا جميع منشآتها الحضارية، وقضوا على النهضة الفنية، وبلغ التدمير المغولى ذروته بإعدام الخليفة العباسى.

تحديد الشخصية التى قدم إليها مقاماته، فبينما يذهب بعض المؤرخين إلى أنه صنف كتاب لوزير المسترشد بالله الخليفة العباسى جمال الدين عميد الدولة الحسن بن على المتوفى عام ٥٢٢هـ/ فى حين يذهب البعض إلى أنه صنف بأمر وزير الخليفة المسترشد شرف الدين أنو شروان محمد بن خالد القاشانى المتوفى عام ٥٣٢هـ، ويرجح بن خلكان الرواية الأولى. ولد "الحريرى" عام ٤٤٤هـ/١٠٥٤م، وترعرع فى البصرة، عرف بالذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة، وعاش مقرباً بالبلاط العباسى، حتى وفاته عام (٥١٥هـ أو ٥١٦هـ)، والمقامات مكرسة لكفاح بطلها أبى زيد السروجى من أجل العيش بروح مثابرة. للمزيد راجع: خالد الجادر، المخطوطات العراقية المرسومة فى العصر العباسى، ص١٩.

ثانياً: مركز ديار بكر

من مراكز المدرسة العباسية فى تصوير المخطوطات ديار بكر، وبذلك لابد من الحديث عن التأثير البيزنطى على التصاوير العربية والإسلامية المبكرة، حتى أن اتنجهاوزن يصف هذه المؤثرات بأنها منتجات تصويرية بيزنطية فى العصور الإسلامية، أو تصاوير بيزنطية فى تركيبات إسلامية.

ويعتبر مركز ديار بكر من أهم المراكز التى أنتجت مخطوطات مزوقة بالتصاوير بالأسلوب البيزنطى، أو متأثرة به، وربما كان موقع مدينة ديار بكر على الحدود الغربية البيزنطية هو الذى أعطاها هذه الصفة.

ومن أهم مخطوطات هذا المركز، نسخة مزوقة من مخطوط مقامات الحريرى، ومؤرخ بعام ٦١٩هـ/١٢٢٢م، محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. وتتفرد صور هذا المخطوط بأن المصور لم يستخدم الهالة التى تحيط برؤوس الأشخاص الذين تميزوا برشاقة أجسامهم، وتناسبها من حيث الكتلة مع الرأس، وقلة اللجوء إلى رسم النباتات، وقوام الملابس زخارف وطيات تأخذ فى أحيان كثيرة هيئة الجسم وحركته، كما أن الخطوط الخارجية مؤكد عليها وخصوصاً فى الزوايا والنقاط، وهى قوية غير مترددة. ويظهر التأثير البيزنطى فى توزيع شخوص الموضوع، وطيات الملابس، وعناصر العمارة، ومن أمثلة تصاوير هذا المخطوط (لوحة ٣٥). تمثل أبا زيد السروجى فى أحد مساجد المغرب. و(لوحة ٣٦) تمثل أبو زيد السروجى يخطيب فى الحجيج.

بالإضافة إلى نسخة من مخطوط كليلة ودمنة(*)، محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس حوالى (٦٢٢هـ/١٢٢٥م)، ويحتوى على ١٤٦ ورقة قيامها ٢١سم عرضاً × ٢٧سم طولاً، بخط النسخ، ويحتوى على ٩٨ تصويره.

ويقع أسلوب التصوير فى المخطوط ضمن إطار المدرسة العراقية، وعناصره النباتية والزخرفية تتمثل فى رسم شريط أخضر تزينه الورود، كما أن كتل الموضوع غير متناظرة، ونلاحظ عدم وجود صور جانبيه لوجوه الأشخاص، فإن كل الوجوه مرسومة بشكل مقابل، أو بثلاثة أرباع، بعكس صور الحيوانات التى رسمت جميعها بشكل جانبى، كما أننا نلاحظ أن وجوه الأشخاص محاطة بالهالة الذهبية المعهودة، وأن الملابس رسمت بزخرفة هندسية أو نباتية أو تجريدية. ومن تصاوير هذا المخطوط

(*) كليلة ودمنة من أشهر كتب ابن المقفع، وأدلها على أسلوبه، وأجلها فى تاريخ الكتابة الأدبية، وتدور فصوله حول أسئلة يلقيها الملك د. بشليم على الفيلسوف بيدبا، الذى يجيب عليها بأمثلة ذات مغزى سياسى أو اجتماعى، يصرح به حينا، ويلمح إليه أحياناً أخرى. ويظهر أن تعمق ابن المقفع فى دراسة حالة مجتمعة قد جره إلى استنكار كثير من أوضاع ذلك المجتمع، ورأى أن معظمها يرجع فى سببه إلى حكام عصره، وأن الحرية السياسية غير متوفرة، فهو لا يستطيع ن ينتقد الخليفة، وبطانته نقداً صريحاً، وذلك لأنه عاش فى فترة حكم أبى جعفر المنصور، وهو الخليفة الذى اشتهر بشدة بطشه، وسرعة عقابه، وتنكيله بالمخالفين لسياسته بتهمة الزندقة، وكان ابن المقفع نفسه أحد هؤلاء الضحايا، حيث قتل عام ١٤٢هـ. أما أصل الكتاب فقد اختلف فيه المؤرخون، فيرى الفردوسى أن ابن المقفع ترجمة إلى العربية من البهلوية، فى حين يرى غيره أنه اقتبس بعضه وترجم البعض الأخر، ويذهب آخرون إلى أنه أصل الكتاب كان باللغة الهندية، وعلى أية حال فقد فُقد الأصل الهندى، والترجمة البهلوية لكليلة ودمنه، ولم يتبق إلا ترجمة ابن المقفع العربية، ومنها نقل إلى السريانية واليونانية والفارسية والإنجليزية والروسية، ويكمن جوهر الكتاب وموضوعه وأصالته فى أنه تحدث بلسان الحيوان خوفاً من بطش الحكام. للمزيد راجع:

عمر فروخ، عبد الله بن المقفع وكتاب كليلة ودمنه، ص١٣؛ أحمد أمين، ضحى الإسلام، ج١، ص٢١٨؛ جرجى زيدان، مختصر تاريخ آداب اللغة العربية، ص١٩٠؛ خالد الجادرى، المخطوطات العربية، ص٣٨، ٣٩.

(لوحة ٣٧) تمثل الملك بلاذ وزوجة إيراخت، و(لوحة ٣٨) وتُمثل الأسد ملك الغابة والثعلب دمنة.

وقد اعتمد د. حسن الباشا فى تأريخ هذا المخطوط بمقارنته بنسخة مخطوط مقامات الحريرى المحفوظة بباريس بعام (٦٢٢هـ/١٢٢٥م)، أما الأستاذ بلوشية فيعتقد أن مخطوط كليلة ودمنة ومخطوط الحريرى السابقين قد رسما فى مرسم واحد، ومن خلال مصور واحد.

وينسب أيضاً إلى هذه المدرسة نسخة من كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس مؤرخ بعام (٦٢٦هـ/١٢٢٩م)، بالإضافة إلى نسخة من كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم، محفوظ بمتحف طوبقابوسراى باستانبول.

ثالثاً: مركز الموصل

ازدهر فن تزويق المخطوطات فى مدينة الموصل فى شمال العراق، وخاصة أثناء فترة حكم الأتابك بدر الدين لؤلؤ، الذى أُغرم بفن التصوير، ويروى عنه أن قصره كان يزين بالتصاوير الجصية، وبذلك كان مركز ديار بكر يتضح فى تصاويره ظهور الأسلوب والتأثيرات البيزنطية، فإن مركز الموصل تتضح فيه العناصر الإيرانية.

ومن أهم المخطوطات التى تنسب إلى هذا المركز نسخة من مخطوط الترياق لجالينوس، محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس، ومؤرخ بعام (٥٩٥هـ/١١٩٩م). أما الناسخ فقد ذكر اسمه ثلاث مرات وهو "محمد ابن السعيد شرف الحاج والحرمين أبى الفتح عبد الواحد ابن الإمام الرشيد أبى الحسن ابن الإمام المفيد أبى العباس أحمد" ولم يذكر اسمه كمصور، وأغلب الظن أنه المصور أيضاً لتداخل وتعاصر الخط بالزخرفة والرسم ووحدة التلوين. كما ذكر فى المخطوط اسم حائزة وهو "أبو الفتح محمود

ابن الإمام جمال الدين ابن الإمام السعيد أبى الفتح ابن الإمام الرشيد أبى الحسن ابن الإمام المفيد. ويضم المخطوط أثنا عشرة صورة ثلاث منها مصورة الخلفية نفذت بالأحمر، والباقية بدون خلفية حسب التقليد الذى وجد فى مدرسة الموصل، ومضمون الصور أطباء مشغولون بأداء واجباتهم، وبعض تلك التصاوير قد جزئت بحدود إلى ثلاثة أقسام. فى حين تحتوى افتتاحية المخطوط على صورة لأميرة جالسة على وسادة داخل دائرة، تتألف من أفعتين برأس تنين، وتمسك هذه السيدة فى يدها بهلال (لوحة ٣٩).

إلى أن أهم ما ينسب إلى هذا المركز نسخة من كتاب الأغانى لأبى فرج الأصفهانى مؤرخة بعام (٦١٤هـ) وقوام هذا المخطوط المزوق عشرون جزءاً، اكتشف منها ستة أجزاء يحمل بعضها تاريخ إنجازه، أربعة منها محفوظ بدار الكتب المصرية فى القاهرة، وهى على التوالى الجزء الثانى والرابع عشر والحادى عشر والثالث عشر، وأثنان منها فى مكتبة فيض الله باستانبول، وهى الأجزاء السابع عشر والتاسع عشر، ثم اكتشف الجزء العشرون منه فى المكتبة الملكية بكوبنهاجن.

وفى مقدمة كل جزء صورة. وقد احتفظت ستة من الأجزاء السبعة المكتشفة بصورها، أما اسم الناسخ فمدون فى عدة أجزاء وهو "محمد بن أبى طالب البدرى" وأغفل اسم المصور. ومن صور هذا المخطوط صورة غرة الكتاب، فى الجزء السابع عشر تمثل حاكماً أو أميراً جالساً وفى يده قوس وحوله ثمانية أشخاص فى صفين، وفوق رأسه ملكان يحملان عصابة تحف برأسه شريطان فيهما كتابة نصها "بدر الدين لؤلؤ عبد الله" وهو حاكم مدينة الموصل. (لوحة ٤٠).

ويتضح مما سبق أن العراق مقر الخلافة العباسية قد ازدهرت فيها مراكز فنية لإنتاج المخطوطات المزوقة بالتصاوير، وأن هذه المراكز كان يجمعها مميزات وخصائص مشتركة، ومن جهة أخرى كان يتضح فيها التأثيرات الوافدة على فنون التصوير سواء كانت إيرانية أم بيزنطية، إلا أن عاصمة الخلافة فى بغداد بداء فيها الطابع العربى بوضوح شديد.

المدرسة العربية فى المغرب والأندلس

ازدهر التصوير فى الأندلس كما ازدهر فى الأجزاء الشرقية من العالم العربى، فزينت جدران الحمامات والقصور بالرسوم، وحليت صفحات المخطوطات بالصور، كما تدلنا على ذلك الأخبار التى حفظتها لنا المصادر والمراجع، سواء العربية منها أو الأسبانية. ومن المخطوطات التى تنسب إلى الأندلس مخطوط من كتاب الكواكب الثابتة للصوفى يرجع إلى عام (٦٢١هـ/١٠٣٣م). وأيضاً مخطوط "سلوان المطاع فى عدوان الأتباع" يرجع نسبتها إلى حوالى القرن (٧هـ/١٣م)، محفوظ فى مكتبة الأسكوريال بمدريد. إلا أن أفضل المخطوطات الى زوقت بالصور وتنسب إلى الأندلس مخطوط من قصة "بياض ورياض" محفوظ فى مكتبة الفاتيكان. ويرجع نسبة صورة إلى حوالى القرن (٨هـ/١٤م). ويحكى هذا المخطوط قصة حب نشأت بين شاب يدعى بياض وفتاة تسمى رياض وبياض هذا من أسرة كريمة فى دمشق، ساح فى البلاد وقابل فتاة على شاطئ نهر يسمى طرطر، حيث وقع فى حبها وهام بها وصادف من العذاب والحرمان ما يصادف المحبين عادة. ومن صور هذا المخطوط (لوحة ٤١). تمثل بياض طريحاً بلا وعى عند بستان عند شاطئ النهر.

وأيضاً (لوحة ٤٢) تمثل بياض فى منظر طرب، والملاحظ فى صور هذا المخطوط أنها تسير وفسق التقاليد المتبعة فى التصوير المملوكى، مع بعض الاختلافات فى رسوم العمائر وسحن الأشخاص، فالعمائر هنا تمثل العمارة الأندلسية بمميزاتها وعناصرها.

الفصل الثالث
فنون التصوير فى العصر المملوكى

أولاً: المماليك.

ثانياً: مصادر التصوير العربى فى العصر المملوكى

ثالثاً: المخطوطات والموضوعات الموضحة فى التصوير المملوكى.

رابعاً: الخصائص العامة للتصوير المملوكى وموضوعاته الزخرفية.

خامساً: صور الأشكال الآدمية والحيوانية فى المخطوطات المملوكية.

سادساً: الزخرفة فى التصاوير المملوكية.

أولاً: المماليك

كان المماليك الذين حكموا مصر وسوريا قرابة مائتين وسبعين سنة عبيداً من تركيا وأواسط آسيا، واسم المماليك مشتق من الفعل العربى (يملك) وبالتالى فالاسم يعنى مملوكاً أو عبداً. وهناك أسرتان مختلفتان فى العصر المملوكى، عرفت الأولى باسم البحرية (٦٤٨-٧٩٣هـ/١٢٥٠-١٣٩٠م) وسبب إطلاق هذا الاسم عليهم أن ثكناتهم كانت مقامة على جزيرة الروضة على ضفة نهر النيل. أما الأخرى فهى أسرة المماليك البرجية (٧٩٣-٩٢٣هـ/١٣٩٠-١٥١٧م)، وعادة ما يسمون المماليك الشراكسة، وكانوا الحرس الخاص للسلطان قلاوون الذى كان يقيم بقلعة القاهرة (البرج)، وقد اتسم هذا العصر بالحروب المستمرة مع الصليبيين والمغول.

أما الصليبيون فقد تم القضاء عليهم على أيدى السلاطين، بيبرس وقلاوون، والأشراف خليل بن قلاوون، أما المغول فكانوا ألد أعداء المماليك. فقد غزوا المغول سوريا بقيادة هولاكو، كما تم لهم الاستيلاء على مدينة إنطاكية على البحر المتوسط، على أى حال فقد تم القضاء عليهم نهائياً فى موقعة عين جالون سنة (٦٥٩هـ/١٢٦٠م)، التى كان لها أثرها الهام على الفنون.

ومنذ ذلك الحين انتعشت كل من سوريا ومصر بعدما تخلصتا من تهديد الغزاة، وأصبحتا بمثابة الملجأ للفنانين والحرفيين الذين فروا من البلاد الشرقية المحتلة، وفى عام (٨٠٣هـ/١٤٠٠م) احتل المغول سوريا تحت قيادة تيمورلنك، وبعد هزيمة المماليك سلبوا ودمروا مدينة حلب واحتلوا

دمشق. وقد جاء تيمورلنك بكثير من الفنانين السوريين إلى مدينة سمرقند، وكان يعد ذلك بمثابة الرخاء الاقتصادى لسوريا.

وبانتهاء الخطر المغولى، أخذ المماليك يتجهزون لمواجهة تزايد قوة العثمانيين فى الأناضول، غير أن الحروب الدائمة عملت على إضعافهم وتدهور اقتصادهم، وذلك نتيجة كثرة المصروفات، وسوء نظام الضرائب، وهكذا أدت الإدارة المالية الخاطئة إلى سقوط المماليك، ومن ناحية أخرى كانت تلك الدولة تعتمد على المكوس المأخوذة على استخدام التجارة للطريق البرى الذى يمر بمصر، وقد لاقى التجار معاملة استبدادية مما دفع التجارة الأوربية إلى تجنب الطريق البرى قدر المستطاع، وباكتشاف البحار البرتغالى فاسكودى جاما الطريق البحرى إلى الهند، فقدت مصر جزءاً ضخماً من دخلها.

وبالإضافة إلى الاضمحلال الاقتصادى فقد عجز المماليك عن مسايرة التطور والعلوم العسكرية، فقد كان لضعف سلاح المدفعية وانهيار النظام العسكرى للجيش المملوكى أثره فى عدم قدرة المماليك بقيادة سليم الأول هزيمة قوات المماليك، واغتيال السلطان قنصوه الغورى، ومنذ ذلك الحين أصبح السلطان العثمانى فى القسطنطينية هو الحاكم الإسلامى، وحاكم الأماكن المقدسة بمكة والمدينة.

وقد سكنت مصر وسوريا قرابة (٤٠٠ سنة) وذلك قبل القيام بدور فعال فى الشرق الأوسط، وخلال حكم المماليك امتدت الحدود المصرية غرباً إلى الصحراء الليبية، وجنوباً حتى السودان، ويحدها من الشمال البحر المتوسط، كذلك امتدت الحدود السورية شرقاً إلى دير الذور والرقاع عند نهر الفرات، وجنوباً إلى الصحراء العربية، وكان يحدها شمالاً جبال

طوروس، وقد كانت مصر وسوريا تتقابلان فى سيناء حيث يفصل بينهما البحر الأحمر، ومن هذا نرى أن كلا من سوريا ولبنان وفلسطين والأردن ومصر كانت وحدة واحدة تحت الحكم المملوكى، وذلك بالإضافة إلى سيادتهم على مكة والمدينة فى الحجاز، حتى أن السلطان قنصوه الغورى قد أقام حامية فى جنوب السعودية رغبة فى الحصول على جزء من تجارة الهند.

وبالرغم من أن التاريخ المملوكى قد شهد حروب على الدوام، فإنه شهد ثورات كثيرة فى العمارة والفنون، فقد لاقت العمارة الكثير من التشجيع، وأصبح من السهل الحصول على الحجارة من الشمال، لتحل محل بناء القرميد، وذلك بعد انتهاء الحروب الصليبية، إلا أن هذا لم ينعكس فى المخطوطات المملوكية، حيث ظهرت المبانى بالقرميد، ولكن من الممكن أن نعزو هذه الظاهرة على أنها تراث فنى لمدرسة الموصل، يفصل بينهما البحر الأحمر، ومن هذا نرى أن استخدام كلاً من سوريا ولبنان لمبانى القرميد المعاصرة فى العراق.

ويتضح التصميم الصليبى الشكل للمدرسة الضريحية بشكل جلى فى جامع ومدرسة وضريح السلطان حسن بالقاهرة، والتى تمثل أروع مثال للعمارة الإسلامية (٧٦٠هـ/١٣٥٨م)، كما يتضح هذا التصميم فى ضريح قايتباى (٨٧٧هـ/١٤٧٢م)، ولعل أهم معالم التصميم الصليبى وجود فناء فى الوسط محاط بأربعة أيوانات أعمقهم الإيوان الشرقى، وهذا الإيوان يعرف باسم إيوان المحراب أو القبلة، وقد يفصل بعض الأحيان عن الفناء بواسطة ساتر خشبى محفور.

وإذا كـان هنـاك ضـريح لمؤسـس المدرسـة فإنـه عـادة يكـون فـى الخلـف، أو بالجانـب الآخـر للمحـراب، ويعلـوه قبـة، والأركـان المختلفـة فـى الزوايا الأربع للإيوانات بها مدارس أو غرف مختلفة.

وكان بناء القباب بسيطاً، ولكنها غنية بالزخارف التى كانت إحدى سمات الفن فـى العصـر المملـوكى، وكقاعـدة عامـة فقد كانت القبـاب مـن الطـوب الأملس، أمـا تلك المزدانـة بـالخطوط المتعرجـة والأشكال الهندسية والأرابيسك فقد كانت تبنى من الحجارة المنحوتة، ولقد استخدمت تشكيلات النجـوم فــى قبــة مـسجد قايتبــاى بالقــاهرة، وأمــا فــى مـسجد برقـوق فقـد استخدمت الخطوط المتعرجة العريضة لتغطى القبة من أسفلها إلى قمتها، ومـن سـمات العمـارة المملوكيـة اسـتخدام الحجـارة المختلفـة الألـوان، ومـن الممكن مشاهدة بعض هذه السمات المعماريـة فـى المنمنمات التصويرية، ولقد شهد عصر المماليك البرجية بناء آثار معمارية بارزة معظمها قد بنى فى القاهرة.

وفى الوقت الذى ازدانت فيه المساجد من الخارج بالقباب والمآذن، والبوابات المزخرفة نجد أنها ازدانت من الداخل بأنواع مختلفة من الزخرفة، مثـل النقـوش الكتابيـة، والأرابيسك، والرخـام والزجـاج. ويبـدو أن الـثمن كـان مرتفعـاً جـداً، فيقـال أن الـسلطان المملـوكى (الناصـر) كـان ينفـق ٨٠٠٠ قطعة ذهبية يومياً للبناء، مع الأخذ فى الاعتبار أن العمال كانوا مسخرين أى أن تلك المبالغ لا تشمل الأجور، وفـى أثنـاء عهده الذى شـاهد ثـلاث فتـرات (١٢٩٣-١٢٩٤/١٢٩٨ - ١٣٠٨-١٣٠٩ - ١٢٤٠م) بنـى أكثـر من ثلاثين مسجداً.

ومـن هنـا نـستطيع أن نقـول أن الحـضارة المملوكيـة وصـلت إلـى ذروتها فى تلك الحقبة، وقد ربطت الإسكندرية بالنيل عن طريق قناة، ففى سنة (١٣١١م) شقت قناة (مجرى العيون) لرفع مياه النيل إلى القلعة.

كـذلك ازدهـرت بعـض الفنـون الـصغرى، مثـل البرونـز وأعمـال النحاس وزجاج القناديل، وزخرفة المصاحف، وقد صنعت أبواب المساجد وزينت بـالبرونز، وازدانـت المصابيح والمشعدانات، بالفضة، كما ازدهرت الأعمـال الخـشبية، واسـتخدمت الزخـارف المحفـورة فـى عمـل المنـابر الخشبية، واتسم عهد قايتبـاى باستخدام الأرابيسك، كما ازدهرت الفنـون الصغرى بصورة ملحوظـة لم توجد منذ عهد الناصر. وقد وصلت زخرفة المصاحف إلى أوجها فى عهد المماليك، وكانت الأغلفة غاية فى الزينة، وكـان عليهـا العديـد مـن الكتابـات الكوفيـة، وكانـت الأشـكال الهندسـية المستخدمة هنا مثل تلك التى استخدمت فى الأعمال الخشبية على خلفية نباتية.

إن زخرفة المصاحف لموضوع ذو أهمية كبرى، ولذلك فلن يتمكن هذا الكتاب من تغطية ذلك الموضوع، ولكن لابد من دراسة المخطوطات المدنية فى ظل هذه الخلفية الثقافية. وحتى الآن ليس هناك أى دليل على الإنجـازات الأخـرى وخاصـة الثقافيـة، ومـع ذلـك ازدهـرت كتابـة التـاريخ والسير، فقد كتب ابن خلدون (٦٠٨-٦٨١هـ/١٢١١-١٢٨٢م) الذى كان قاضـى قضاة سوريا كتـاب عبـارة عـن مجموعـة مـن ٦٨٥ سـيرة لأشـهر المسلمين، ومن بين المؤرخين ابن تغربردى، والسيوطى، والمقريزى.

ويعتبـر ابـن خلـدون الـذى تـوفى فـى (٨٠٩هـ/١٤٠٦م) مـن أعظم فلاسفة التاريخ العربى، وقد عاصر حكم السلطان برقوق، كما كان موفداً

أو رسولاً للتفاوض من أجل السلام إلى القائد المغولى تيمورلنك من قبل السلطان فرج بن برقوق، وكان أيضاً النورى الذى توفى (٧٢٢هـ/١٣٢٢م)، والقلقشندى الذى توفى (٨٢١هـ/١٤١٨م) من أعظم الموسوعيون.

أما ابن تيمية فكان من رجال الدين المتشددين، وفى العصر المملوكى أيضاً انتشرت رواية القصص حتى أن ألف ليلة وليلة اتخذت شكلها النهائى المعروف فى الغرب فى هذا العصر، كذلك انتشرت مختلف الألعاب الرياضية للفرسان مثل المبارزة والرمى بالسهام والأعمال البطولية، وقد صورت تلك الأعمال فى المخطوطات المملوكية، وفى نفس الوقت استمتع عدد كبير من المواطنين بالمسرح، وقد ظهرت مسرحيات خيال الظل التى أثرت تأثيراً كبيراً على فن الرسم.

ومن الواجب وصف مجتمع المماليك الرسمى، وفى أثناء فترة المماليك البحرية كان المماليك يقومون باختيار السلاطين من أحفاد السلاطين، وفى أثناء فترة المماليك البرجية كان السلاطين عادة يختارون بطريق الانتخاب حسب الأقدمية وليس عن طريق الوراثة.

وعلى الرغم من أن حكم السلطان كان حكماً مطلقاً فإنه كان يساعده قادة عسكريين ووزراء، وكان من طبقة أصحاب السيوف هذه كان يتم اختيار حكام مقاطعات سوريا الخمس، وكان هؤلاء الأمراء أمراء على ١٠٠ مملوك، وهم يمثلون الطبقة الثانية، وكان هؤلاء أمراء على ٤٠ مملوك تصحبهم فرقة موسيقية، وكان يلى تلك الطبقة أمراء على ١٠ مماليك يليهم أمراء على ٥ مماليك.

وكـان الـسلطان يقـوم باختيـار أمـراء الـ ١٠٠٠ مملـوك، أمـا بـاقى الأمراء فى المقاطعات فقد كان يقوم السلطان أحياناً باختيارهم أو يختارهم حكام المقاطعات المحلية.

وقد حرص المماليك علـى أن يشغل مناصب الدولـة مماليك ذو كفاءة عسكرية عالية (أمراء الـ ١٠٠٠ مملوك).

وبجانب المناصب العسكرية كان هناك موظفون مدنيون، وعموماً يمكن تقسيمهم إلى فئتين، أصحاب المقامات الدينية، والموظفين المدنيين، وقد كان القصر يتكون من جهاز منظم لكل فرد واجباته المحددة، فمثالً كـان البشمكدار يقوم بحمل خف الحـاكم، وكـان الجوكنـدار يقـوم بحمـل مضرب البولو (لعبة الهوكى)، وقد كان اسم كل مملوك يتكون من خمسة مقاطع لتوضح مكانته فى السلطة، ومن هذا التشكيل يتضح لنا سبب افتقار الفن المملوكى للواقعية، وقد تشابهت التصميمات الهندسية لبعض الملابس مع تلك المستخدمة فى الأعمال الخشبية، ونحت العاج.

ثانياً: مصادر التصوير العربى فى العصر المملوكى

كان من المتحتم أن يقيم العرب حضارة راسخة خاصة بهم ، وذلك منذ انطلاقهم من شبه الجزيرة العربية فى القرن الأول الهجرى/ السابع الميلادى، ليغزو ويستقروا فى الأراضى الموجودة بالشمال والمعروفة بالهلال الخصيب، وكذلك غرب أفريقيا، وقد استعان العرب بسكان البلاد المتفوحة لمساعدتهم على إرساء حضارتهم التى كان من الطبيعى أن يوجد بها عناصر غير عربية.

ومن الممكن تقسيم تلك العناصر إلى ثلاث البيزنطية والساسانية وآسيا الوسطى، وتلك العناصر الحضارية هى التى أثرت على الرسوم العربية.

وقد كانت كلمة الرسم أو التصوير تعنى فى الفترة المبكرة زخرفة الفسيفساء، وكذلك الزخرفة على الزجاج والأوانى، وكذلك اللوحات الجدارية، وفى خلال عهد المماليك أصبحت كلمة التصوير تعنى زخرفة الكتب والمخطوطات، حيث أصبحت أحد أشكال الفن الفردى، والتى انتشرت على نطاق واسع.

ومازال العديد من الأشخاص يتسائلون إذا كان الإسلام قد أباح تصوير الأشخاص أم لا؟ فى حين أن الحديث النبوى يدين التصوير والمصورين فإن الرأى الذى لا يؤيد هذا الاتجاه إلا أنه يدين تصوير اللوحات التى تؤدى إلى الوثنية التى قد قضى عليها الإسلام.

وحتى الآن من النادر وجود النحت فى معظم أنحاء العالم الإسلامى، ووجود النحت أو التمثايل إنما يدل على وجود حضارات غربية، أو استعمار أوربى. إن تصوير الأشخاص قد حرم لأنه قد قيل أن

فى يوم القيامة سوف يطلب من المصور أن ينفخ الحياة فى تلك التصاوير حيث أنه قد نافس الله فى الخلق.

كذلك فإن كلمة مصور تعنى خالق، وهكذا فإن الله لا يعرف فقط على أنه خالق ولكن أيضاً المصور، ولابد وأن نتذكر أن النبى ﷺ إنسان كسائر البشر، اصطفاه الله لنشر كلمته فى الأرض، لذلك لم يوجد أى فن مقدس حول الرسول عليه الصلاة والسلام، ولكن بدلاً من ذلك رفعت الكلمة المكتوبة إلى منزلة رفيعة، وازدانت المساجد بآيات من القرآن الكريم، مصورة بأشكال مختلفة من الخطوط.

وبالرغم من تلك الاتجاهات المختلفة التى أدى الوصول بها إلى إبداع فنى عالى للخطوط والرسومات والأشكال الهندسية، فقد كان هناك بعض العادات التى اكتسبها العرب عندما غزوا البلاد ذات الثقافة الرومانية والإغريقية، ولقد استطاع التصوير أن يبقى حياً.

من المحتمل أن تكون بيزنطة قد أسهمت فى التصوير العربى، وكذلك فى بناء وزخرفة مختلف الآثار الإسلامية الأولى، وعلى الرغم من الحروب المستمرة بين العرب والبيزنطيين، فقد كان هناك ارتباطات حضارية وإدارية وتجارية وثيقة، ففى الأيام الأولى للخلفاء الأمويون (٧٢-١٣٢هـ/٦٩١-٧٥٠م) تم اختيار الإدارة المحلية ونظم الضرائب، وكذلك تم الاحتفاظ بالعملة البيزنطية وذلك حتى سنة (٨٠هـ/٦٩٦م).

وقد اعتبر بعض الدارسين أن العرب كانوا يعدون أنفسهم للاستيلاء على عرش القسطنطينية. ولقد تم استخدام الفسيفساء بالأسلوب البيزنطى فى قبة الصخرة فى القدس (٦٨-٧٢هـ/٦٨٧-٦٩١م) فى عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان، وكذلك فى المسجد الأموى فى

دمشق والذى اكتمل فى العام الذى توفى فيه مؤسسه الوليد بن عبد الملك، وكذلك فى مسجد المدينة، كما يتضح التأثير البيزنطى كذلك فى تصاوير الكتب، وفى الكتب العلمية.

ولقد ترجم العرب الكتب الإغريقية والمسيحية وذلك لرغبتهم فى المعرفة العلمية، ومن هذا الطريق انتقلت الصور التوضيحية بعد تغيير تفاصيل الوجه والملابس، وفى مكتبة متحف طوبقابوسراى مثل على هذا الاتجاه، وفى مقامات الحريرى المحفوظة فى مكتبة فرنسا الوطنية قد ظهرت الأشكال والنماذج البيزنطية فى غاية الوضوح، فى ملامح الوجوه وخاصة اللحى وأغطية الرؤوس، وقد أثر الفن البيزنطى فى مدرسة متأخرة للمصورين عرفت باسم اليعاقبة السوريين التى تعتبر جزءاً من المدرسة الأولى، وفى الأصل كانت مدرسة اليعاقبة السوريين تعتبر مصدراً للتصوير العربى، ولكن من المعتقد الآن أن العرب قد أثروا على مصورى اليعاقبة السوريين.

إنه لمن الصعب القول بأى من الأسلوبين قد لعب الدور الرئيسى، وخاصة فى مجتمع متماسك كالمجتمع الإسلامى فى القرن الثالث عشر الميلادى، وبعد دراسة عميقة لتلك المدرسة قرر جوجو كوكس أن الأثر البيزنطى والعربى واضح فى تلك المدرسة، وأن مخطوطة فصول الإنجيل مثل مدرسة التصوير هذه، وبمقارنة الصور التوضيحية لمخطوطة مقامات الحريرى التى من تصوير المصورين اليعقابة السوريين أو الكنيسة النسطورية يتضح الأصل المشترك لتلك التصاوير، كذلك فإن تصاوير الكنيسة النسطورية التى وجدت فى سامرا فى العراق تكشف أن المسلمين استخدموا المسيحيين لإدخال الموضوعات الدينية فى فنهم.

إن إيران الساسانية كانت المصدر الثانى فى الإلهام التصويرى للعرب المسلمين، ويتضح التأثير الساسانى فى اللوحة الجصية للملوك وهم ينادون حاكم العالم وذلك فى قصير عمرة (فى الأردن حالياً).

ويعتبر الفن الساسانى فن أثرى ذو طبقات، وكان موضوعه الرئيسى هو أن الملك مصدر الخير، وهو الوسيط بين السماء والبشر فى إقامة العلاقات الصحيحة، فالنظام الجامد الذى كان متبع يتمثل فى لوحة الحاكم وهو جالس على العرش يحيط به أتباعه، ومن الممكن رؤية ذلك فى تصاوير بعض المخطوطات العربية، كما فى صورة أمير يدعى بدر الدين لؤلؤ فى أول ورقة لأحد أجزاء كتاب الأغانى للأصفهانى محفوظ فى استانبول.

ويتضح كذلك التأثير الساسانى فى المخطوطة المملوكية لمقامات الحريرى، وهذه المخطوطة محفوظة فى فيينا، والصورة المرسومة تصور أميراً على العرش محاطاً بأتباعه، ومن أهم الجوانب الساسانية فى تلك المنمنمة هى التيجان التى يلبسها الملائكة، وقد تتبع أرنولد (أحد الدارسين للفن الإسلامى) مشاهد للملائكة ومناظر الصيد، وحفلات الشراب فى التصوير الإيرانى، وربطها بأصولها فى الفن الساسانى، أن موضوعات التصوير المتكررة كأسد يقتل غزالاً (فسيفساء أحد قصور الصحراء بالأردن) وقصة بهرام جور وأزدة مثلين آخرين على التأثير الساسانى القوى، أن قصة بهرام جور وأزدة وشجاعته الفائقة فى الرماية هو أحد الموضوعات الشعبية للتصوير الإيرانى.

والمصدر الثالث للتصوير الإيرانى هو آسيا الوسطى، وفن آسيا الوسطى هو مزيج من التأثيرات البوذية والمسيحية والمانوية والصينية،

ويبدو أن التأثير المانوى والصينى هما الغالبين، فمن المعروف أن المانويين قد استخدموا الفن المزخرف فى نشر مذهبهم الدينى، ولكن القليل جداً من أعمالهم قد تبقى حتى اليوم، إن الألقاب قد مثلت بطريقة واضحة مزخرفة وبخلفية نباتية، وقد هرب المانويين إلى التركستان فراراً من الاضطهاد، ولكن بقى فنهم ليؤثر فى الفنانين المسلمين، كما أنهم شكلوا فى الصين والتركستان حلقة وصل بين الفن الصينى والإسلامى، وقد اتضح التأثير الصينى فى المنمنمات الإسلامية عند احتلال المغول فى القرن الثالث عشر الميلادى.

وتتضح المناظر الصينية وبعض الألوان الخاصة بالشرق الأقصى فى مخطوط منافع الحيوان، وكذلك فى مخطوط الآثار الباقية للعالم والمؤرخ القزوينى، المحفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة رقم ١٦١.

وقد كان التصوير الفارسى متأثراً بالفن الصينى أكثر منه بالفن العربى المبكر، وهذا واضح فى شكل التنين، والعناصر الأخرى التى ظهرت فى المنمات الفارسية، وهناك مخطوطة أخرى فى مكتبة جامعة أدنبره وهى جامع التواريخ لرشيد الدين (٥٩٨هـ/١٢٠١م) برقم ٢٠ وهى توضح التأثر بالفن الصينى فى أشكال السحب والطيور مثل التنين الأسطورى، والأشجار، والجبال إلى آخره.

كما أنه من الممكن مشاهدة بعض العناصر الفنية الخاصة بالشرق الأقصى فى كتاب منافع الحيوان، الذى يوجد فى مكتبة الأسكوريال برقم (٨٩٨)، الذى يعتبر أحد المخطوطات المملوكية الذى أنتج فى فترة التطور الفنى لأسرة المماليك.

وهناك خمسة مراكز أساسية للنشاط الفنى بالنسبة للتصوير العربى وهم فى سوريا وشمال العراق (الموصل) وجنوب العراق (بغداد) ومصر المملوكية وسوريا وأسبانيا والمغرب، وفى هذه المراكز كان يوجد بعض المدارس الخاصة بالتصوير، ومن أبرز هذه المدارس مدرسة الموصل وبغداد والمدرسة المملوكية فى مصر وسوريا.

ولقد خضع الفنانون فى سوريا قبل العصر المملوكى للتأثير البيزنطى فى الوقت الذى سيطر فيه الفنانون الفارسيون من إيران، قبل المغول على مدرسة التصوير فى الموصل، ويظهر بوضوح التأثير الفارسى السلجوقى الفارسى فى أسفل وأعلى لوحات الكتاب، كما فى كتاب الترياق الذى يوجد فى فيينا، وهذه المدرسة ربما تعتبر من أهم المكتب التوضيحية، حيث أنها تمثل أسلوب فترة الانتقال، فتظهر علامات من المخطوطات المبكرة، وفى الوقت نفسه تأثير الأسلوب المملوكى.

وتعتبر الخلفية الحمراء من أهم مميزات أسلوب الموصل، وهو يظهر فى فصول الإنجيل السورى التى توجد فى مكتبة الفاتيكان برقم ٥٥٩.

وتتصف مدرسة الموصل بالتشكيلات البسيطة ذات الخلفيات البسيطة أيضاً، ومن ناحية أخرى فإن مدرسة بغداد قد قامت بعمل الصور الواقعية والحيوية، وخاصة فى المخطوطتين العظيمتين للمقامات، إحداهما توجد فى باريس فى المكتبة القومية، والأخرى فى لينجراد (أكاديمية العلوم)، إن المناظر الطبيعية والمعالم المعمارية قد لعبت دوراً هاماً فى الرسوم، والمدرسة الفاطمية للتصوير فهى ثانى مدرسة عربية استعملت نفس الدرجة من الواقعية فى فنها، وقد كان هناك بعض معالم التأثير

الساسانى والموصلى، وقد أظهرت مدرسة بغداد براعة فى فهم الشكل الإنسانى أكثر من المظهر المسطح لمدرسة الموصل ومعالجة الثنيات بطريقة مستقيمة.

إن الأسلوب المملوكى قريب لأسلوب مدرسة الموصل، ومن المعالم التى انتقلت إلى التصوير المملوكى هى إبراز الثياب، والأشكال التى تصور الفضاء، والرمز للسماء كقطاع الشمس، والنجوم، وبعض الأشكال الهندسية المختلفة على النسيج، والتفسير المحتمل لذلك هو أن المصورين من شمال العراق قد فروا من المغول وجاءوا بأسلوبهم إلى مصر، وأخيراً لابد من ذكر بعض التقاليد التى أثرت على المدارس سابقة الذكر.

لقد صورت معظم الأعمال الزخرفية لرسوم الحيوانات بطريقة أكثر واقعية، وأكثر طبيعية من الصور الآدمية، وهذا سيتم مناقشته فى ما هو قادم.

وعلى العموم فإن الفنانين العرب كان لهم قدرة كبيرة على تصوير الحيوانات، وهذا الاختلاف يبلغ غاية الوضوح فى المنمنمات المملوكية، وهناك اتجاه عام آخر وهو أن الأشكال الآدمية مرسومة بهالات نورانية تحيط بها، إن هذه السمة من الممكن أن تكون قد انتقلت عن طريق الفن البيزنطى أو أنها فكرة زخرفية للفنان.

ثالثاً: المخطوطات والموضوعات الموضحة فى التصوير المملوكى

لقد تشابهت المخطوطات الرئيسية وكذلك الموضوعات التصويرية بها مع المخطوطات المرسومة حسب المدرسة العراقية فى التصوير وكانت أكثر المخطوطات المملوكية مقامات الحريرى، وأساطير بيدبا (كليلة ودمنة)، ولقد صورت أيضاً العديد من المخطوطات ذات الطابع العلمى، ويبدو أن هذه المخطوطات قد ذوقت لأشخاص ذو مكانة وربما ذوقت للبلاط الملكى نفسه.

ولقد وصلتنا مخطوطة من كتاب الحيوان للجاحظ ويبدو من النص المصاحب لها أنها عملت خصيصاً للسلطان، كما ذكر فى إحدى مخطوطات المقامات الموجودة فى المكتبة البريطانى أنها كانت ملكاً للمشرف على جمع الضرائب فى دمشق ويدعى أحمد بن جيلار الموصلى، أما شخصية أبو أحمد القاسم الحريرى فهو فنان من البصرى أنتج مخطوطاً أدبياً فى مقامات يتألف من خمسين قصة تتعلق بمغامرات أبى زيد من سروج، وكان يعرض فطنته مع تمكن غير عادى من اللغة العربية، ويقال أن الكاتب نفسه هو الحارث بن همام الذى يروى القصة والتى غالباً ما تكون لها مغزى أخلاقى وإرشادى، وتتناول القصص كيفية تحايل أبى زيد السروجى وابنه على أشخاص كثيرين، وكيفية تجريدهم لهؤلاء الأشخاص من أموالهم، وغالباً ما كان يحضر أبو زيد للمحاكمة ولكن كان دائماً يدبر للفرار بلسانه السريع، وخياله الخصب، وهناك خمس نسخ مملوكية لهذا العمل ثلاث منها فى المكتبة البريطانية، والرابعة فى المكتبة البودلية بأكسفورد، والخامسة فى المكتبة الأهلية بفيينا، والثلاثة الأوائل غالباً من أصل سورى، ويبدو أن الرابعة والخامسة من مصر

وأساطير بيدنا أو كليلة ودمنة هى من نوع الأساطير الشرقية عن اثنين من الثعالب (كليلة ودمنة) كشخصين رئيسيين.

ويتكون هذا العمل العربى من خمس عشرة ترجمت من اللغة البهلوية، بواسطة عبد الله بن المقفع، المتوفى سنة (٧٦٠م) ولها مصدر باللغة السنسكريتية، وهى لغة بعض أقاليم الهند، وعلى الرغم من أن كليلة ودمنة تعتبر من أقدم الأمثلة العربية للنثر، فإنها لا تمثل قمة الفصاحة والبلاغة، وهناك أربع نسخ من هذا المخطوط موزعة على المكتبات العالمية:

وقامت السيدة والزر بعمل دراسات عن هذه المخطوطات الأربعة، وخاصة نسخة أكسفورد التى تعتبر أكثرهن حفظاً وأحسنهن حالاً، أما مخطوط ميونيخ فيعتبر أقدمهن (حوالى القرن الرابع عشر الميلادى) ثم يليه العمل الموجود فى باريس (حوالى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى). وقد أرخ مخطوط أكسفورد بعام (٧٥٥هـ/١٣٥٤م) ويبدو أن مخطوط باريس تم إنجازه فى نفس التاريخ ويبدو أن رسم المخطوطتين السابقتين قد تم اعتماداً على مخطوط ميونيخ:

١- قصة الكنز.

٢- قصة السد والأرنب البرى.

٣- قصة معركة الأسد والثور.

٤- قصة القردين.

٥- قصة زوجية البازيار.

٦- قصة الأسد والدبة.

وتبدو مخطوطة كليلة ودمنة المحفوظة بباريس أكثر حيوية والكائنات الحية بها أكثر حياة على غير ما هو معتاد فى هذه المدرسة، أما مخطوط كليلة ودمنة المحفوظة بكمبردج والمؤرخة (٧٩١هـ/١٣٨٨م) أقل الأعمال السابقة حيوية وأكثر إتباعاً للتقاليد الثلاث الأخريات ومنمنماتها الركيكة فى حالة حفظ معقولة.

وتصور ورقة منها القصة الأولى من الأساطير الأسد وهو يتلقى النصيحة من أمه والواقع أن هذه الورقة قد عثر عليها ضمن مجموعة الجنيزة بالقاهرة قبل إرسالها إلى مكتبة كمبردج ولسوء الحظ فإن هذه الورقة هى كل ما تبقى من المخطوط السابق.

وبمقارنة هذه الورقة بالمخطوطات المصورة الأربع السابق ذكرها نجد أنها تشترك مع المخطوطات فى طابع الحيوية كصفة أساسية وعلى الرغم من ذلك فإن مخطوطة أكسفورد وميونخ يغلب عليها طابع استخدام الخطوط المستقيمة، كما أن معالجة مظاهر الطبيعة قريبة للغاية من أسلوب المدرسة العراقية فى هذه الورقة السابق ذكرها، والمحفوظة فى كمبردج، ولذا فهى تعتبر حلقة وصل بين المدرستين العراقية والمملوكية.

وقد قام ريتشارد اتنجهاوزن بمقارنات بين الورقة السابقة وأوراق مصورة من مخطوط آخر من كتاب كليلة ودمنة، وهذه الورقة معروضة الآن فى متحف فرير بواشنطن، وتصور قصة الحصان والخنزير، وقصة الدبة والقرود، وتتشابه الخلفية الذهبية والإطارات على مثيلتها فى بعض تصاوير كتاب منافع الحيوان فى الاسكوريال، كما تتشابه مخطوطات الأسكوريال التى تنسب على الأرجح لمصر فى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى.

كما تحتوى تصاوير كتاب الحيوان للجاحظ المحفوظ فى ميلانو العديد من مناظر الحيوان على الرغم من هذه التسمية فإن كتاب الحيوان هذا لم يكن يتعلق بالحيوان فقط بل كان يحوى كتابات لاهوتية وفلسفية، وكذلك معلومات تتعلق بعلم الاجتماع، كما أظهرت بعض الكتب الطبية وكذلك تلك التى تتعلق بالتاريخ الطبيعى مثل ابن بختيشوع الذى كتب منافع الحيوان، أظهرت هذه الكتب اهتماماً واضحاً بالحيوان.

كما ظهرت أشكال الحيوانات فى كتاب دعوة الأطباء لابن بطلان، ومؤرخ بعام (٦٧٢هـ/١٢٦٣م)، محفوظ فى مكتبة الأمبروزيانا بميلان، وقد كتبه أبى الحسن المختار بن حسن بن بطلان وأبى بطلان هذا كان طبيباً مسيحياً فى بغداد، وتوفى فى الأناضول حوالى (٤٦٨هـ/١٠٧٥م)، ويتألف هذا العمل من عروض متنوعة للأطباء، وكذلك العرض لبعض حيل الدجالين موضحاً جهلهم وعجزهم. ومن تصاويره (لوحة ٤٣) تمثل طبيباً يستيقظ من نومه ليجد وليمة غذاء فى داره.

كما يتضمن مخطوط كشف الأسرار الموجود فى المكتبة السليمانية فى استانبول، وهى من عمل أبى غانم المقدسى، ويتناول هذا الكتاب الحديث عن بعض الزهور، والحيوانات، والطيور، ويتضح فى هذا المخطوط التأثير الفارسى أكثر من ذى قبل، ويلاحظ أن الزخارف كانت أكثر تأنقاً، وهو طابع العصر المملوكى، كما يظهر التأثير الفارسى فى الأوضاع المختلفة للأشخاص.

كما توجد العديد من كتب الفروسية منها كتاب نهاية السؤال والأمنية فى تعليم أعمال الفروسية، وهو محفوظ فى متحف طوبقابوسراى

فـى اسـتانبول، كمـا يوجـد فـى المكتبـة البريطـانى أيـضاً مخطـوطتين عـن الفروسية، أو مـا يتعلق بالحصان بوجـه عام، ومـن الممكـن أن تكـون هـذه الكتب كتب إرشادية لتعليم الفروسية حتـى يصبح الفارس متقناً مـن فنـه، ونجد فى هذا المخطوط تمثيل لمبارزة بين الفرسان منفذة بطريقة تقليدية رتيبـة، وهذه الكتب أقرب إلـى المذكرات الحربيـة الحديثـة، كمـا يلاحـظ أن هذه المخطوطات قد حوت أيضاً العديد من أشكال الأسلحة، منهـا السيف الطويل، الذى عرف بالسيف العربـى، وهنـاك الصيف المقوس، الذى ظهـر فـى بدايـة القـرن الرابـع عـشر، بالإضـافة إلـى الخنـاجر وفـؤوس الحـرب، والعصى، التـى تستخدم لتكسير الـدروع والرمـاح والحراب، وكانـت بعض فصول هذا الكتاب تحوى فصول فـى المبارزة والمصارعة، بالإضافة إلـى تصاوير ملاعب الخيل، أو ميادين سباق الخيل فى فترة المماليك البحرية، كمـا قلت أعداد المخطوطـات التـى تتعلق بالفروسية فـى عصر المماليك الجراكسة، وذلك نتيجة التدهور العام الذى حاق بالدولـة وتتشابه التصاوير الخاصــة بالفروسـية المحفوظــة فــى دار الكتــب المـصرية بالقــاهرة، مــع مخطوطـات الفروسـية التــى أشـرنا إليهـا، كـذلك تتـشابه مـع مخطوطـات الفروسية المحفوظة بمكتبة شيستر بيتى فى دبلن.

ومـن المخطوطـات الهامـة كتـاب الحيل الجـامع بـين العلـم والعمـل للجرزى مؤرخ بعام (٧١٥هـ/١٣١٥م)، والجـرزى هذا صـانع مـاهر ومبـدع للحياء أو التدابير الميكانيكية ويتألف عمل الجرزى من ستة أجزاء، الجزء الأول فـى كيفيـة عمـل الساعات، والجـزء الثـانى فـى كيفيـة عمـل النمـاذج، والجزء الثالث فى كيفية عمل الأباريق والأكواب لنقل الدم والغسيل، والجزء الرابع فى كيفية عمل الأحواض والنافورات، والتـى لا يمكـن تغيير أشكالـها. والجـزء الخـامس فـى كيفيـة عمـل أدوات لرفـع المـاء مـن الميـاه الـضحلة

الجارية، أما الجزء السادس والأخير فكان فى كيفية عمل العديد من الأشياء الأخرى المتنوعة، ويبدو أن مؤلف هذا الكتاب اعتمد على معلومات إغريقية قديمة، ويعتبر كتاب قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمتحف طوبقابوسراى فى استانبول، والذى نفذ بواسطة أحمد بن على وهو مخطوط يعالج الموضوعات التاريخية والجغرافية بوجه خاص.

رابعاً: الخصائص العامة للتصوير المملوكى وموضوعاته الزخرفية

تتميز التصاوير المنتجة فى عصر المماليك البحرية (١٢٥٠-١٣٩٠) بأنها ذات طابع زخرفى إلى حد بعيد، كما يوجد فيها عنصر الجمود والتعبير عن التجريد، ويعزى السبب فى ذلك إلى تأثير الغزو المغولى الذى وقع فى القرن الثانى عشر الميلادى، إذ كان حدثاً يمثل هذا القدر من الخطورة لابد أن يكون سبباً وقوة دافعة نحو انتهاج أسلوب جديد، فقد هاجر بعض الفنانين إلى جهة الغرب حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم الفنية المختلفة، فكثير من الوجوه المصورة تشير إلى أنها ترجع إلى الشرق الأقصى، فنجد العيون الضيقة المنحرفة ذات الشكل اللوزى، والحواجب الرفيعة المقوسة، والفم الصغير ذات الشفاه المنحنية إلى أعلى، والشارب المتدلى، واللحية الرفيعة السوداء، فكل هذه السمات تشير إلى أنها مغولية الطراز.

كما أن هناك مؤشرات أخرى للتأثيرات الشرقية، تتمثل فى بعض أشكال الملابس، وأغطية الرأس، التى تظهر منها طريقة تصفيف الشعر على شكل ضفيرة متدلية من مؤخر الرأس، ومن الواضح أن هذه الروح الفنية الجديدة لم تقتصر على تمثيل العناصر المستقلة فقط، مثل أشكال السحب المختلفة، بل مما لا شك فيه أن الأسلوب والإحساس بالفضاء

ككل يتسمان بطابع الشرق الأدنى، وطبقاً لما يذكره بوشتال فان (نتائج الغزو المغولى لم تدعم سوى التطور المطابق للاتجاه العام للفن المصرى الذى كان مستعداً دائماً للاهتمام بآسيا الإسلامية من أجل المثيرات الفنية الجديدة).

وهذه العبارة صحيحة ويظهر مدى صحتها عندما يضع المرء فى الحسبان ما حدث فى العمارة على سبيل المثال، فجامع ابن طولون بالقاهرة تم تخطيطه على غرار الجامع الكبير فى سامراء بقدر ملحوظ وحتى مئذنته ذات السلم الحلزونى من نفس نوع مئذنة سامراء، وهناك أمثلة أخرى مثل استمرار الطراز العراقية فى الخزف الطولونى نتيجة لاستقدام خزافين من العراق، وكذلك طريقة الحفر على العاج إبان عصر الفواطم، الذى كان لهم شأن عظيم فى مصر وشمال أفريقية، حيث انبعثت التقاليد العباسية فى العراق، إذ كانت الاتصالات الثقافية متصلة بين الفاطميين والعباسيين فى كثير من الأحيان.

والروح الفنية المتغيرة التى نراها فى التصوير المملوكى، قد ترجع إلى اختلاف نوعية المجتمع المنتجة فيه هذه التصاوير، فدولة المماليك كانت مجتمعاً إقطاعياً، ونظام تولى الصدارة فى البلاط كان نظاماً معقداً، فأصبح المجتمع أصلب عوداً، وأقوى شكيمة، مما كان عليه من قبل، والتصوير المملوكى يعكس طابع جمود المجتمع والتزام الشكلية فى تركيباته الثابتة إلى حد كبير.

وعلى الرغم من أنه ربما توجد شكوك فيما إذا كانت دولة المماليك أكثر قسوة مما كان عليه الحال أواخر الدولة العباسية، فإن تأثيرها الفنى كان تأثيراً ضئيلاً، ويظهر هذا التأثير بادياً للعيان فى الأدب، على سبيل

المثال حيث أن الشعر القليل الذى أنتج فى هذه الفترة يتسم بالطابع الرسمى إلى حد الإفراط، فلم يرق إلى مستوى الشعر الرفيع الذى أنتج فى الفترة السابقة، والأدب المملوكى يتسم بالتاريخ المسجل، والتراجع، ويفتقر إلى روح الإبداع القديمة، ولهذا لم يستطع فنانو المماليك إنتاج أسلوب واقعى فى التصوير، مثلما هو موجود فى مخطوط مقامات الحريرى (شيفر). فأصبحت المخطوطات فى القرن الرابع عشر الميلادى تميل بإطراد نحو الزخرفة البحتة، وقد شق التصوير طريقه حقاً نحو بلورة أسلوبه وتحرره.

والتصوير المملوكى لم يصل إلى معظم قواعد التصوير الأساسية فى عهد المماليك البحرية، نتيجة للتبسيط والوضوح الذى يبرز حدة الأشكال ودقتها، فنجد على سبيل المثال مناظر الجموع المحتشدة فى المسجد أو مناظر الجماهير أمام الحكام بها أشخاص قلائل، كما نجد هذه الهالات التى تشد الانتباه فى وسط الصورة، باختصار الأسلوب مفعم بالحيوية وجدير بالاهتمام.

ليس هناك مراعاة لمقياس الرسم بين الأشكال فى الصور، فرسوم الحيوانات والمبانى صغيرة نسبياً، والعلاقة بين أحجام الحيوانات والأشكال الآدمية بعيدة عن التمثيل الواقعى، فيبدو أن الفنان اتخذ مقياساً واحداً لجميع الأشكال مع تجاهله التام للتمثيل الواقعى، كما أنه لم يراع التناسب بين التفاصيل الثانوية، وبين التركيب الرئيسى، وأشكال الطيور كبيرة الحجم على غير الواقع، بالإضافة إلى أن الأشكال المألوفة مثل الأكواب والأباريق الزجاجية عادة ما تكون كبيرة جداً بالنسبة لما يحيط بها من أشكال.

والأزهار ذات حجم كبير بالمقارنة بأحجام الرؤوس الآدمية، ورسوم المناظر البرية نادرة، وقد يعزى هذا إلى تأثير مدرسة الموصل، فمدرسة الموصل فى حد ذاتها خالية نوعاً ما إذ تعتمد على الأشكال وحدها فى سرد القصة، وذلك على نقيض المدرسة العراقية التى كانت مغرمة بالتفاصيل فى الخلفية، ومن الممكن أن نعزى هذا الافتقار إلى المنظر البرى إلى ارتباط الأفكار بمسرح الظل، أو إلى رغبة الفنان المملوكى فى رسم أشكال مبسطة، وإذا ما وجدنا منظراً فإنه يكون منظراً رمزياً ليس بينه وبين بقية الأشكال فى التصوير علاقة نسبية.

وخلفية التصاوير مناظر صيفية إلى حد بعيد، والرسم الذى يعبر عن السماء يحتوى فى الغالب على شمس أو قمر للتعبير عن شكل السماء ليلاً أو نهاراً، وكثيراً ما ترسم الشمس رسماً بعيداً عن الواقع فهى مجرد لمسة زخرفية، وهذه السمة الفنية ليست منتشرة فى زخارف مخطوطات الموصل، أو الرافدين، وأحياناً تظهر النجوم على الجزء الذى يرمز إلى السماء، ويعبر عن الأرض فى كثير من الأحيان بخط أخضر يتكون من أوراق نباتية على شكل حزم متلاصقة لتشكل الأرضية، ولكن كثيراً ما يرسم خط بسيط ليشير إلى تحديد التصوير.

والصخور يعبر عنها برسم أشكال مستوية السطح، وهناك نوع من الرسم يعطى انطباعاً مشابهاً لشكل مرسوم بطرق متشابكة معشقة يتعلق بمدرسة الموصل، وبعض أجزاء الصخور ملونة بألوان داكنة، لتعطى إيحاء بالعمق والظل، ولكن هذه الطريقة ليست مقنعة، فهى تعنى فقط إبراز الشكل الخالص بطريقة ما، وقد تمت هذه المحاولة فى مخطوطات كليلة ودمنة المحفوظة فى باريس وكمبردج وفى مخطوطة المكتبة

البريطانية (شرقية ٩٧١٨)، والتأثير فى هذه المخطوطة الأخيرة ليس تأثيراً قاسياً كما لا نراه فى مخطوط باريس (عرب ٣٤٦٧).

والتوافق فى الألوان والتحوير البسيط يوحيان بشئ من الاعتماد على المدرسة الرافدينية المبكرة، فى حين تمثل الصخور فى مخطوط باريس الأسلوب المملوكى المتطور، ونرى أن الصخور المتنوعة المزخرفة بزخارف مماثلة للطيات الملولبة المستخدمة فى الملابس أقل جموداً وإتباعاً لقواعد المنظور، مما نراه فى النوع الأول من الصخور، الذى وصفناه، ويبدو أن النوع الثانى هذا أكثر تمثيلاً فى التصوير المملوكى الرفيع، ومعظم رسوم الصخور فى مخطوط المكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨) تتبع النوع الأول، أما الصخور فى مخطوطات كليلة ودمنة – المحفوظ فى باريس، وأكسفورد، فهى مزيج من النوعين.

ويرسم الماء على شكل قطع الفسيفساء الصغيرة المنتظمة، وهذا تعبير تصويرى لما هو عليه فى الطبيعة، فالفنان استخدم أسلوباً زخرفياً ليعبر عن الماء تعبيراً رمزياً رديئاً، شكل الماء فى مخطوطة المكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨)، أكثر انسيابية واتزاناً مما هو عليه فى النماذج الأخرى، حيث نجده مكوناً من أجزءا مستقلة مترابطة، ومع ذلك فإن تجزئة الماء على هيئة قطع تمثل الأسلوب البحرى الناضج، فى حين أن شكل الماء فى مخطوط المكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨) يعد من النماذج القديمة الأقل تحوراً، وشكل الماء فى كشف الأسرار (لا لا إسماعيل ٥٦٥) مجزءاً بواسطة حزام متموج يتكون من أربعة خطوط متوازية، ومن المحتمل أن المقصود بهذه الوحدة الزخرفية هو التعبير عن الأمواج، وقد بلغ التعبير التجريدى عن الماء غايته فى مخطوط منافع الحيوان الأسكوريال (عرب رقم ٨٩٨) فالأسلوب هنا يتصل بصلة وثيقة بتصاوير

الشرق الأقصى، والتصاوير الصينية، فكل منهما يعبر عن الماء والنباتات على حد سواء تعبيراً زخرفياً ركيكاً، ويظهر تأثير الشرق الأدنى قوياً فى رسم الشجر والأوراق النباتية، فى مخطوط سلوان المطاع محفوظ فى متحف الفرير للفن، فهى مرسومة رسماً يتصف بالضعف، وقلة الزخرفة بصورة أكثر مما فى منافع الحيوان بالاسكوريال، أو كتاب الحيوان بالامبروزيانا (اس بى ٩٧) مثلها فى ذلك مثل الماء حيث نجده مجزءاً أجزاء صغيرة.

نرى فى تمثيل الأشجار والشجيرات إحساساً مماثلاً من حيث التمثل اللاواقعى، الذى يتعلق بمقياس الرسم والشكل الطبيعى، فأشكال النبات تلعب الدور الأكبر فى تصوير المناظر البرية، وهى تتكون من نوعين أساسيين، أحدهما يتألف من محاليق رفيعة متمايلة ذات أوراق وأزهار لوتس ملونة، وهذا النوع يتمثل بكثرة فى مخطوطات مقامات الحريرى المنوط فى أكسفورد، وفيينا، التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً، فهى تتفق فى الإطارات المصورة بدقة، وفى الخلفية الذهبية، وزخرفة الأركان، وتنم أزهار اللوتس عن أصل مغولى أو الشرق الأقصى، ولذا فمن المحتمل أن هذا التأثير منقول بطريقة غير مباشرة، كما أنه يمت بصلة ما إلى التصوير الإيرانى، الذى يرجع إلى سنة (٧٠٠هـ/١٣٠٠م).

أما النوع الثانى فهى عبارة عن فروع نباتية بعضها مكتنز، وبعضها رفيع، تحمل أوراق قصيرة ممتلئة، وبراعم كبيرة لوزية الشكل، ذات ألوان زرقاء وحمراء، وهذا النوع متمثل بكثرة فى مجموعة مخطوطات كليلة ودمنة، كما نجده أيضاً فى محفوظ مقامات الحريرى، المحفوظ فى فيينا كما نرى هذا النوع أيضاً فى كتاب الحيوان بميلان، ويرتبط هذا النوع بشكل الأرضية المكونة من صفوف من الأوراق النباتية الممتلئة.

أشكال الأوراق فى هذه المجموعة من المخطوطات أشكال متباينة فبعضها بصلية الشكل حادة الحواف، بينما البعض الآخر مشرشر لا يختلف عن أوراق شجرة الجميز، والأوراق فى كتاب "الحيوان" المحفوظ بميلان عادة محددة باللون الأبيض، وعنق الورقة مرسوم باللون الأبيض، أو الأحمر الداكن، ويظهر فى كشف الأسرار (لا لا إسماعيل ٥٦٥) نوع مشابه لهذه الأوراق، إلا أنها أكثر دقة بشكل واضح، لأن النباتات تستخدم أحياناً كأداة لإظهار الخلفية، وهناك اختلاف بين فى الألوان بالأوراق النباتية، ويظهر الاختلاف بصورة خاصة فى مخطوطات كليلة ودمنة بباريس، وأكسفورد، ولكن كثيراً من هذه الألوان مثل الأرجوانى والبرتقالى والأزرق الداكن يتمثل بها القليل من الجلاء الواقعى فهى خاضعة لهوى واختيار الفنان.

ورغم اختلاف شكل الأوراق النباتية فى مخطوط مقامات الحريرى، المحفوظ فى المكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨)، إذ أنها إما ذات أطراف مدببة ونهايات مستديرة، أو أشكال مسحوبة وأكثر رشاقة، فإنها تخرج من جانبى الغصن فى أوضاع متماثلة، ومسافات بينية منتظمة، والحال ليس كذلك فى تصاوير مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى باريس (عرب ٣٤٦٧)، حيث الأوراق فى أوضاع تبادلية، والأشجار تنتمى إلى أنواع عديدة من بينها السرو، والتين، والجميز والسنط، والتوت، وهذه الشجرة الأخيرة من الأشجار المثمرة التى تنمو فى كل المناطق، وثمارها ذات ألوان مختلفة، فمنها الأسود والأصفر والأبيض والرمادى والأزرق المشوب بالأرجوانى.

ولذا فإن الألوان الزاهية التى ذكرناها فيما سبق متأثرة بهذه الألوان، وجذوع الأشجار تتكون إما من أشجار الصخور، أو الملابس التى

نوقشت من قبل، أو من قطع مستطيلة محددة عادة باللون الأسود، وأسلوب رسم ثمار ملونة متناثرة على الأرضية بأسلوب زخرفى مملوكى شائع الاستخدام، ومن المحتمل أن تكون الحزم العشبية والأزهار المتفرقة المتناثرة على بعض الخلفيات فى تصاوير مخطوط كشف الأسرار باستانبول من تأثيرات مغولية.

وهذه السمة تنتشر بكثرة فى التصوير الإيرانى المتأخر، ففى الحقيقة أن الميل إلى التأنق الشكلى والتركيب الزخرفى المتوازن الذى نجده فى تصاوير مخطوط كشف الأسرار من الخصائص التى نلاحظها فى زخارف المخطوطات الإيرانية.

وهناك عدد من التصاوير تظهر فيها صور معمارية، فيشار عادة إلى المبنى من الداخل بإطار بسيط يشتمل أحياناً على عقدين أو ثلاثة، ليعطى إحساساً بالعمق، ويشير ماير إلى أن العقد الثلاثى يمثل المنزل الخصوصى من الداخل تمثيلاً اصطلاحياً، والفاصل الثلاثى يمثل الفاصل العادى. ويوجد فى الصورة أحياناً أجزاء ركنية ولكنها لم تكن سوى تكوين زخرفى فحسب، وسوف نناقش هذه الظاهرة فى معرض الحديث عن الأنواع المختلفة للإطارات.

المبانى جميعها من الطوب وربما هناك محاولات بذلت لتمثيل الطوب المزجج بواسطة رسم خطوط باللون الأبيض تحيط بطوب أزرق باهت، والكثير من المنشآت التى تظهر فى التصاوير متقنة إلى حد كبير، وكثيراً ما توجد علاقة طفيفة بين المبانى المصورة، وبين مبان أثرية معاصرة، وقد تكون تمثيلاً تصورياً من نسج الخيال، ويظهر لأحد المبانى قبة وما يشبه مدخنة أو مستوقد مبنى بالطوب، ومن المحتمل أنها بمثابة

منفذ هوائى لتجديد هواء الغرفات، ويقع إلى اليسار من هذا المبنى بناء طوبى بالجزء العلوى منه معصبات فوق النافذة، والجدار المحيط بالنافذة مزخرف بحلزونات وخطوط باللون الأبيض، ربما قصد بها تمثيل طبقة البياض.

وثمة تصويرة أخرى تظهر فيها أداة عمرانية الشكل تمثل بكرة محمولة على عجلات، وكان هذا النوع من الآلات الميكانيكية مخصصة لسطح منزلق كان يضفى على المنزل طابعاً مميزاً، وبالبرج الموجود فوق البوابة جهة اليسار نافذة مصبعة، وهناك مبان مصورة لها قباب مضلعة، وزخارف سطحية على الجزء الرئيسى العلوى، مثل الطوق الموجود فوق الباب الرئيسى، وكل هذه السمات سمات معمارية مملوكية طبق الأصل، وقد يكون الغرض من الطوق تمثيل الرخام الأبيض والأسود الذى استعمل بطريقة مماثلة فى بيمارستان قلاوون لإظهار المدخل.

البناء الأبلق نتج من بناء مداميك حجرية مختلفة الألوان وهذه سمة رومانية، أو بيزنطية الأصل، والشرفات موجودة على نطاق واسع فى العمارة المملوكية، وكانت تتكون عادة من عدد من الدرجات، ولا توجد شرفات بهذا الشكل فى التصاوير، غير أن فكرة الشرفات استعملها مصورو العصر المملوكى على نطاق واسع.

الأثاث الذى يتكون فى الغالب من العرش ذى الظهر المرتفع أن الكرسى، يلعب دوراً متواضعاً يتفق فى وظيفته البسيطة مع الحياة الإسلامية، فدار القضاء أو المحكمة كثير ما تظهر وبها قاض يجلس على العرش ذى ظهر عال مربع الشكل ومغطى بغطاء فضفاض، وكراسى العرش بها عادة وسادة عالية ليست بالوثيرة، وهذه السمة

الإسـلامية موجـودة فـى المخطـوط الـسريانى بالفاتيكـان (رقـم ٥٥٩) ومـن المحتمل أن تكون هذه السمة من أصل بيزنطى.

ترسـم كراسـى العـرش بـأنواع مختلفـة فبعـضها مغطـى بقمـاش مزخرف، فى حين أن البعض الآخر له ظهر خشبى مزخرف وهناك صورة واحدة تبدو فيها القاعدة مكونـة من طوب أزرق، مما يوحى بأنـه كرسى عرش من النوع الثابت فى مكانـه ويظهر فى مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة البريطانية (إضافة ٢٢١١٤) سرير من نوع بسيط، فهو مستطيل الشكل ذو قوائم مستقيمة مكسو بغطاء عليه رسومات زهرية.

الوسـائد ترسم مدببـة الأطـراف، وأحيانـاً بهـا بقـع بـاللون الـذهبى، وطريقـة وضـع الوسـادة التـى توضـع فـى وضـع متعامد مـع رأس المخـدع توصـف بأنهـا طريقـة إسـلامية لوضـع الوسـائد، المنـابر التـى توضـع فـى المـساجد تختلـف اختلافـاً كبيـراً، فـبعض المنـابر المـصورة مـصنوعة مـن الخـشب المطعـم أحيانـاً بالعـاج الـذى يوضـع بخطـوط بيـضاء، والـبعض الآخر لـه درجات خشبية محلاه برسوم زهرية، وربما تعلق بجانب المنبر قطعة من القماش عليها رسوم أزهار لولبية الشكل، المصابيح موضحة فى التصاوير، وبعض المشكاوات تطابق المصابيح التى كانت مستخدمة فى العصر المملوكى من حيث الشكل والتصميم، يبدو فى بعض التصاوير أن المصابيح المعلقة تمثل آنية زجاجية معلقة إما بحبل من مادة مفتولة، أو بسلاسل نحاسية، ومن أنواع الأثاث الأخرى أو الأدوات المنزلية التى تظهر ممثلة فى الصور، المصابيح والشمعدنات والسلاطين والكؤوس.

المصور المملوكى كان متحمس لإيجاد توازن كما فى الفنون الزخرفية الأخرى مثل الأعمال الخشبية ويتضح هذا من طريقة وضع الأشكال بطريقة خالية من أية محاولة توحى بالعمق والأبعاد الحيزية.

ويبدو أن الفنان كان معنياً تماماً بوضع الأشكال بحيث تمثل رسماً منتظماً من الخطوط والألوان، وترتيب الأسماك إشارة أخرى لتوزيع الموضوعات التى لا تعدو أن تكون رسومات زخرفية دون أن تهدف إلى الإدراك الواقعى، وقد تم التوصل إلى تماثل من نوع ما فى تصويرة بكتاب الحيوان فى ميلان بها أربع سمكات خارجية تتبع شكل البركة المستطيلة، بينما السمكات الأربع تشكل صليباً فى وضع منحرف، الأسلوب الزخرفى الذى نجد فيه الثمار مكدسة أحياناً يعد نموذجاً آخر للطريقة المنهجية فى الترتيب لتكون شكل زخرفى مثلما فى شكل الستائر، ونرى هذه الطريقة النمطية والمتكلفة بكثرة فى رسم الأشكال الحيوانية، فالأسماك فى بعض التصاوير متساوية الحجم عادة، وتسبح متجهة إلى اليسار، والمسافات البيئية متساوية، ومخطوط كتاب الحيوان بالاسكوريال (عرب ٨٩٨) زاخر بالنماذج التى على هذا المنوال، ويمكن اعتبار تصاويره التوضيحية مماثلة لتصاوير المتن أو النسخة الأصلية، ويظهر فى إحدى التصاوير نوعان من الخنازير، باللونين الأبيض والأسود، يشتمل كل نوع على ذكر وأنثى، كل حيوان منها فى ركن من الأركان الأربعة للصورة التى فى وسطها نص كتابى وينتمى إلى هذا التقليد النمطى زوج من النسور والبوم، وخاصة وضع البوم المتقابل، والتصويرة التى تتضح خمسة أنماط متنوعة من حياة البحر حافتها العليا، ونرى حافتها السفلى بواسطة سمكة من نوع الكليس، وسمكة ذات جسد طويل، بينهما شكل ثلاثى ناجم من ثلاث السماكات الباقية التى تتجه بمقدماتها إلى الجانب الأيسر من التصويرة.

ومـن الأهميـة بمكـان أن نلاحـظ فـى النمـاذج المتـأخرة مـن المخطوطات المملوكية المصورة إحراز تخطيط متحرر، وأكثر مرونـة، رغم التماثل الموجود فـى بعض المنمنمات، ولا مراء أن حدة القلق فـى وضـع الأشكال بها أخف بكثير مما فى المنمنمات المتقدمة، وليس معنى هذا أن هذه التصاوير أكثر نشاطاً وحيوية من حيث التأثير العام من النماذج المتقدمـة المستشهد بهـا، مثـل أسـلوب التـصوير واللـون ونوعيـة الرسـم الوضعية، ومع ذلك فإنه من المذهل أن يسترسل التصوير العربى على سجيته فى المرحلة التى كان يتنحى فيها عن إعداد الصورة الإعداد الجاف الذى اعتـاد عليـه، والفنـان المملوكى فشل فـى تصوير الانعكاس العلمـى على نحو دقيق، وهذا يتضح بجلاء فى تصويره من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى باريس (عرب ٣٤٦٧) وهـى التصويرة التـى تصور الروايـة التـى نرى فيها أرنباً برياً يغرى أسداً بأن هناك حيواناً آخر يجب عليه أن يهاجمه، وعلى هذا النحو يغرر به ويوقعه فى شرك، إذ يستدير الأسد عن طرف جحر الأرنب ويبرز من بين الصخور فى الجانب الآخر ويلاحظ فى ذات المخطوطـة خطأً مماثلة حيث الرسم المنظورى متعذر والافتقار إلى إدراك ماهية البعد الثالث ظاهر بوضوح.

وثمـة سمة من سمات التصوير المملوكى، وهـى الطريقـة التـى تظهر بعض التفاصيل الإضافية كما لو كانت معلقة فى الفضاء، ففى تصويرة من مأدبة أطباء ميلان تؤدى السلطانية إلى بها مقدار كبير من الفاكهة والطبق الكبير المحتوى على كأس وكوبين دورا رمزياً، فقد لتلفت انتباه المشاهد إلى الغرض الذى ترمى إليه التصويرة، وهو فى هذه الحالة منظر عشاء.

ويرمز المرطمان المعلق، وسلطانية الفاكهة إلى وجبة خفيفة من الطعام، وبالمقارنة فإن هناك أمثلة إضافية لهذه الفكرة، مثل الصينية الطافية أو العائمة، أو السلطانية التى هى إحدى الخصائص المتقبسة من مدرسة الموصل.

واستخدام خلفيات صماء اللون الذهبى مظهر من مظاهر التصاوير المملوكية كما يشير إيتنجهاوزن، يربط الألوان بعضها البعض فى شكل الفسيفساء، وبهذه الطريقة اكتسبت التصاوير أيضاً أناقة متكلفة وثراء زائد.

الرسوم الحيوانية نابضة بالحيوية وتكمل مسيرة الرسوم الأولى المفعمة بالنشاط، وذلك على العكس من الأشكال الآدمية المتحورة ذات الشكل الكبير، وسنعالج هذه الظاهرة فى الكتب المملوكية المزوقة.

وهناك نقطة عامة أخيرة تتعلق بطيات الملابس، وأول من أشار إلى هذه النقطة هولنر إذ يطلق عليها طيات منشورية، ويشير إلى أنها ظاهرة نشأت فى الأصل لتمثل الطيات تمثيلاً واقعياً، ويعد هذا الطابع المميز من الزخرفة البحتة أسلوباً مؤكداً من الأساليب التى تحدد هوية هذه الأعمال المملوكية.

ومما لا شك فيه أن هناك عوامل عرضية ساهمت فى صياغة الأسلوب المملوكى الذى يتسم بالصراحة وأحد هذه العوامل هو التأثير المغولى، وقد سبقت الإشارة إليه، ففى سنة (١٢٥٨م) اجتاح المغولى بغداد، وأحضروا معهم أسلوباً جديداً، فأتوا بفن الشرق الأقصى إلى الشرق الأدنى، ومن أبرز الخصائص التى جلبها الغزو المغولى إلى التصوير

العربى خاصيتان، الأولى تتعلق برسم الوجه، والثانية تتعلق بشكل الملابس ونوعيتها.

فكان لمثل هذا الحدث الجليل مضاعفات فى الأساليب الفنية، ومن المعروف أن المغول طردوا صناع المعادن الإيرانيين، فوفدوا إلى الموصل حاملين معهم أساليبهم الفنية.

ولذا يمكن ملاحظة التأثيرات السلجوقية الإيرانية بصفة عامة فى كتبا الحيوان الموجودة فى فيينا، ومن المحتمل أن فنانى الموصل أجبروا فيما بعد على الفرار مرة أخرى، وبهذه الطريقة نقلت أساليبهم وتقاليدهم المميزة إلى مماليك مصر، ويمكن ملاحظة الخصائص فى الصور الشكلية بصفة رئيسية، وسوف نوضح ذلك فيما بعد.

وقد تأثر فنانو المماليك بالمدارس الرائدة الأخرى السابقة لعصرهم تأثيراً خلاقاً، وهى مدرسة بلاد الرافدين، ومدرستا سوريا والموصل، وأنه لطبيعى أن يتأثروا بهذه الأساليب بدرجة أو بأخرى، ولكن مدرسة الموصل تركت بصماتها واضحة إذ كان لها القسط الأوفر من التأثير، ونشاهد ذلك فى بعض الخصائص مثل التمثيل الرمزى للسماء وبعض الأشكال الهندسية والتجعيدات المتموجة التى ترى على الملابس والمنسوجات، وفى الصينية العائمة والأشياء الأخرى المعلقة فى الفضاء كما ذكرنا من قبل.

وتؤخذ المخطوطة السريانية فى المكتبة البريطانية (إضافة ١٧١٠) كمثال لفن اليعاقبة السورى، وهى مخطوطة لم يدرس أسلوبها التصويرى دراسة تفصيلية، حتى الآن، وفى هذه المخطوطة سمتان رئيسيتان يمكن تمييز إحداهما بوجود تصاوير تشغل الصفحة كلها كما فى الرسائل الدينية البيزنطية الوسيطة، والأخرى رسم سمات مسيحية شرقية

مثل الملحقات المعمارية القليلة وترتيب أشكال قليلة فى صف، وتملأ الأشكال عادة كحد التصويرة وتظهر الطيات اللولبية فى المخطوطات اليعقوبية السورية، ويرى بشتال أن (هذه السمة دخيلة على التصاوير ذات الطابع المسيحى، وتوحى بأن المصور اليعقوبى استعار هذه الطيات من مخطوطات إسلامية معاصرة، حيث الطيات فى المخطوطة السريانية وزخرفة انتقائية ضعيفة)، وهذا يوضح أن الفنان المسيحى تبنى عناصر إسلامية وأحلها محل عناصر بيزنطية سابقة، ولما كانت مثل هذه الأوساط والأفكار الاجتماعية متذبذبة تم التبادل بينها فى سهولة ويسر، وهذا جعل من الصعوبة بمكان الجم فى تحديد أى من الأسلوبين أسبق من الأخرى وأى منهما لعب الدور الحاسم فى التطورات الأسلوبية اللاحقة.

ومما لا شك فيه أنه يمكن مشاهدة التأثيرات البيزنطية فى المواد المعمارية القديمة وأشكالها، فالفسيفساء فى خربة المفجر مثلاً تتبع التقاليد البيزنطية، وبعض التقاليد والأنماط الأيقونية البيزنطية احتفظت بأسلوب متكيف، وخاصة فيما يتعلق بالنصوص الإغريقية التى ترجمت إلى اللغة العربية، كما تظهر السمات البيزنطية فى ديسقوريدس المحفوظة فى مكتبة متحف طوبقابوسراى (أحمد الثالث ٢١٢٧) إلا أن مخطوطات الرافدين المزوقة بالتصاوير استبدلت العناصر البيزنطية تدريجياً بعناصر واقعية جديدة، وبقى القليل من هذه العناصر فى التصوير المملوكى مما يوحى بتأثيرات بيزنطية وتفاصيل مثل الهالات يجب ألا تأخذ على أنها تأثير بيزنطى، لأنه ليس من الصعب فقط تفسيرها على أنها عناصر تحمل معانى توضيحية بل استعمال الهالة فى التصوير العربى ليس له أى ميزة فعلية، وقد سارت مدرسة الموصل على هذا التقليد إلى فترة أطول بكثير من مدرسة بغداد، إلا أن الستارة المثلثة التى كانت تستعمل لملء الفراغ

هـى التقليد البيزنطـى الوحيد الـذى اسـتبقى عليـه، ومـع ذلـك كانـت هنـاك صـلات حميمـة بـين مدرسـة الموصـل والمدرسـة المملوكيـة، ويتـضح هـذا بـصفة خاصـة فـى المنظـر النمـوذجى لمـسرح الظـل علـى قـدر كبيـر مـن الأهمية، وكان شائعاً بين الأتراك الذين كانوا مسيطرين بـالطبع على البلاد فـى العـصر التركـى، ولـذا مـن الجـدير بالاهتمـام دراسـة هـذا الـشكل الفنـى دراسة تفصيلية لأنه سوف يساعد فى إلقاء الضوء على بعض الخصائص التى يمكن رؤيتها فى منمنمات مدرسة الموصل والمدرسة المملوكية.

فأشكال الظل والدمى المتحركة ساهمت فى إعطـاء قوة دافعة إلـى الصورة الشكلية وأشكال الظل التى كانت تصنع من الجلد المصبوغ الملون وتعلـق فـى مواجهـة شاشـة بيـضاء بطريقـة تـشبه المنمنمـات، وتتكـون هـذه الأشكال من قطع مختلفة من الجلد المقصوص، ويسلط عليها الضوء على الأجـزاء الرقيقـة منهـا ويقـوم كاهيـل بـإجراء التجـارب بواسـطة الإضـاءة ويعرض النتائج المتنوعة الممكن إحرازها معتمداً على دعم الإضـاءة أمـام الـشكل أو خلفـه، وغالبـاً مـا تكـون حافـة الـشكل مثقبـة بثقـوب تعمـل علـى توضـيح الحـدود الخارجية للشكل، وعـادة مـا يكـون لـون الجلـد بنـى مصفراً، أو أخضر فى بعض الأحيان.

ومـن المحتمـل أن يكـون خيـال الظـل مـن ابتكـار الـشرق الأدنـى، والمسلمون أخذوا هذه الفكرة عن الهند أو إيران، وألعاب الدمية المتحركات أدخلـت إلـى العـالم الإسـلامى الغربـى فـى القـرن الثـانى عـشر المـيلادى، وانتقلـت مـن مـصر إلـى القسطنيطينية، وهنـاك كانـت الشخـصية الرئيـسية تسمى قراقوز أو كحيل العين، ومن المحتمل أن تكون بعض الروايات فـى مـسرح العـرائس التركـى مـأخوذة مـن روايـات ألـف ليلـة وليلـة، ومـن الجـدير بالملاحظـة أن مـسرح الظـل والأفـلام التـى مـن هـذا النـوع منتـشرة فـى تركيـا

حتى اليوم، وطابع هذه اللعبة موجودة فى جاوه، وبالنسبة لما يتعلق بالمنمنمات فإن هناك توازناً محتملاً بين مسرح الظل وبين شكل الأجزاء الركنية وتصوير المبانى من الداخل كما هو واضح فى شكل المخطوطات المملوكية، وهناك مثيرات مألوفة فى المسرح البسيط يتمثل فيها الحد الأدنى من الإتقان والحد الأقصى من التأثير فلا يحتاج الأمر إلى قدر كبير من المقدرة على التخيل أثناء التأمل فى الأشكال الخشبية مثل الدمى المنبسطة التى تؤدى بطرق متكلفة ومتقلبة مثلما فى الدمى المتحركة بالأيدى أو الأسلاك.

ونرى فى المخطوطات المملوكية هذه الطريقة فى إعداد المسرح والأشكال التى تشبه الدمى، كما نلاحظها أيضاً فى المخطوطات المزوقة التى انتجتها مدرسة الموصل، وكما أشرنا فيما سلف إنه يوجد تفسير تاريخى لهذا الاتصال، إذ من المحتمل أن الفنانين العراقيين فروا إلى مصر المملوكية قبل الغزو المغولى، فمصر وحدها هى التى تصدت للغزاة فى عين جالوت، ومن الممكن أن يكون الأسلوب التصويرى لمدرسة البصرة قد انتقل إلى فنانى المماليك بهذه الطريقة، ومع ذلك سوف يتضح أن الفن المملوكى لم يكن قبل الغزو المغولى مستمد من مصدر واحد، ولكنه مستمد من مهور المجموعات الثلاث الرئيسية التى أشرنا إليها من قبل خصوصاً مدرسة الرافدين، ومدرستى الموصل وسوريا وهذه المجموعة الأخيرة تأثرت بالفن البيزنطى تأثراً بالغاً، وذلك فى رسوم الوجوه بصفة خاصة، فكل من هذه المجموعات الثلاث ساهمت بقسط من التأثير بنسب متفاوتة، وبالتأكيد كان لمدرسة الموصل القسط الأوفر، ولكن من المحتمل أن أساليب المجموعات الثالث هذه قد صيغت فى قالب واحد قبل أن يصل التصوير المملوكى إلى أوج تطوره ربما فى منتصف القرن الرابع

عشر الميلادى، ويحلل "دى لورى" أصول الأسلوب المملوكى تحليلاً مناسباً فيطرح سؤالين إلى أى مدى واصل فنانو المماليك خلفاء فنانى مدرسة بغداد الذين يمثلهم الواسطى مصور مقامات الحريرى الاعتداد بالواقعية فى الفن؟

يلى هذا السؤال بالضرورة سؤال آخر وهو هل استمروا فى انتهاج أساليب المدارس الأخرى الموصل وسوريا، التى كانت قد تطورت أسلوبها الزخرفى تطويراً جوهرياً منذ القرن الثانى عشر الميلادى؟

والنتيجة التى توصل إليها هى أنه يمكن الإجابة على هذين السؤالين إجابة دقيقة، ولكنه يعتبر أن الأسلوب المملوكى كان محافظاً فى جوهره على القديم، وكان تقليد الماضى ولكن الفن المغولى الجديد طغى على هذه التأثيرات، وجعل من الصعب تحديد مداها إلا أن الروحية المغولية والإيرانية لعبت دوراً حقيقياً فى هذه التصاوير الخالدة، ورغم أن الأسلوب المملوكى أسلوب انتقائى ومؤلف من عناصر مستمدة من تقاليد سابقة، فإنه سرعان ما حول الإثارة الفنية الأصلية إلى طابع زخرفى خاص به ومستقل بذاته.

ومن الجدير بالاهتمام أن نفحص تاريخ وأساليب المخطوطات ذات الشخصية المتميزة لنصل إلى أحكام نهائية فيما يختص بالأسلوب.

والمكتبة البريطانية بها نسختان من المقامات (إضافة ٧٢٩٣) و(إضافة ٢٢١١٤) ينتميان إلى الفن المملوكى السورى المبكر، فيمكن أن نعتبر أسلوبيهما أسلوباً وسطاً بين الأسلوب المتأخر لمدرسة الرافدين، وبين الأسلوب المملوكى المتطور يمثلهما أسلوب مخطوط كليلة ودمنة باريس (عرب ٣٤٦٧) ومقامات فيينا (أ.ف.٩٠) ومخطوط مأدبة أطباء ميلان

يشتمل على خصائص مماثلة لخصائص مدرسة الموصل أعنى الأشياء (المعلقة) فى الفضاء والتراكيب المبسطة. وعناصر بعينها مثل اللحى الطويلة الشكل من تلك التى نراها فى الأعمال المنسوبة لمدرسة الرافدين، والعيون التى غالباً ما تكون غير ضيقة مثل عيون الشرق الأقصى، المرسومة فى مقامات المكتبة البريطانية (إضافة ٢٢١١٤)، وفى كليلة ودمنة باريس (عرب ٣٤٦٧) جميعها من النوع المنحرف الذى يوائم الوجه المغولى، أما عيون مخطوط ميلان فيمكن أن نردها إلى تاريخ مبكر ولذا فهى أكثر عرضة لتأثيرها بالأساليب السابقة.

وفى مخطوط مقامات الحريرى، المحفوظ فى المكتبة البريطانية (إضافة ٧٢٩٣) رغم أن تاريخها متأخراً إلا أنها تتصل بمدينة بغداد اتصالاً قوياً من حيث تمثيل المظاهر المتعلقة بالملابس، والعمارة، وهى مخطوطة مفيدة إذ أنها توضح كيفية الفنان للصورة، فالصورة المحددة باللون القرنفلى أو الأحمر مرسومة بلون ذهبى، وأضيف عليه لون أخير، وهذه المقامات تحتوى على ثلاث عشرة منمنمة جديرة بأى دراسة، وبها العديد من الأوراق المصور عليها رسوم غير متقنة، ورسوم أزهار خشنة المظهر، تحمل بعض أوجه الشبه مع رسومات الموجودة فى قانون الدنيا (مؤرخ ١٥٦٣م) المحفوظة فى مكتبة طوبقابوسراى (ريفان ١٦٣٨)، ويوحى هذا التشابه بأنهما يرجعان إلى ذلك التاريخ المتأخر، الخط الخشن الذى يحدد رأس رجل ملتحى جالساً القرفصاء وممسكاً بمسبحة فى الورقة ٦٢ الصفحة اليسرى يمكن مقارنته بالرؤوس الموضحة فى مخطوط الفروسية أو مخطوط نهاية السؤال المحفوظ فى دبلن (مخطوط غير مفهرس) مؤرخ بعام (١٣٦٦م)، ولذا فإن هذه الزيادات أو الإضافات الأخيرة قد عملت فيما بين هذين التاريخين تقريباً.

واللحى والعمائم والصور الجانبية وإشارات الأيدى الموجودة فى هذه المقامات (إضافة ٢٧٩٣) متأثرة بمدرسة الرافدين، وذلك كما نراه فى مقامات شيفر، ولهذا يبدو أن العمل قد أنتج تحت تأثير قوى المدرسة الرافدية، رغم وجود بعض التفاصيل كالنباتات التى يمكن مقارنتها بالنباتات الموجودة فى المقامات المنتجة فى الموصل (شرقية ١٢٠٠ فى المكتبة البريطانية)، وفى نسخة أخرى من ذات الخطوط فى باريس (عرب ٣٩٢٩) سورية الأصل، وهذه النباتات تشير إلى التأثير الثانوى لهاتين المدرستين الأخيرتين.

وتنص صفحة العنوان بمقامات المكتبة البريطانية (إضافة ٧٢٩٣) على أن هذه المخطوطة أصبحت ملكاً لابن جولاب أحمد الموصلى عامل الزكاة فى دمشق (١٣٧٥م)، وذلك بعد ٥٤ سنة من كتابة المخطوطة ورغم أن هذا ليس دليلاً حاسماً على أن المخطوطة كتبت فى سوريا، فإن هناك احتمالاً قوياً بانها أنتجت فى سوريا على يد شخص ملم بأساليب التصوير القديمة، وهناك مخطوطة أخرى من مخطوطات المقامات بالمكتبة البريطانية (إضافة ٢٢١١٤) تشتمل على تصاوير رائعة، فتراكيبها واضحة وبسيطة.

والخطوط والألوان الزاهية مستخدمة استخداماً رائعاً، وهذه المقامات قريبة الصلة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى باريس (عرب ٣٤٦٧)، خاصة فى رسم الوجوه فالوجوه فى التصوير المملوكى تظهر فى وضعه ثلاثية الأرباع، أو فى وضع كامل، بينما فى هذه المخطوطة صورة جانبية واحدة تقترب بصفة خاصة من نماذج الرافدين، وربما تكون هذه الصورة إثارة للتقاليد المتبقية من مدرسة الرافدين، وفى المقامة الثالثة بالمكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨) الكثير من وجوه الرسوم المشوهة، مما

يجعل من الصعب تحليلها، كما أنه ليس هناك نموذج واضح لمنظر جانبى، (إضافة ٢٢١١٤) ومخطوط بيدبا باريس (عرب ٣٤٦٧) متماثلتان أيضاً فى طريقة زخرفة الملابس، وخاصة فى الطيات اللولبية وصلابة الخط وشكل اللوالب المزخرفة والمنمقة.

وفى مخطوط كليلة ودمنه المحفوظ فى (باريس – أكسفورد) (الثانية مؤرخة ١٣٥٤م) تبديان تشابهاً غير أن بيدبا اكسفورد تفتقر إلى براعة مزوق بيدبا باريس وفحص المخطوطتين ينم عن أنهما اعتمدتا كل منهما وأخذها عن الأخرى اعتماداً كاملاً، وأنهما مشتركتان من حيث المصدر اشتراكاً جزئياً مع مخطوطة ميونيخ، وبناء على ذلك فإن مخطوطة باريس لابد وأن تؤرخ بمنتصف القرن الرابع عشر الميلادى، ومن الممكن أن تنسب (إضافة ٢٢١١٤) إلى تاريخ مماثل من قبيل التعميم، ولكن هناك أيضاً تشابه جزئى فى زخارف الملابس بين (إضافة ٢٢١١٤) ومأدبة أطباء ميلان المؤرخة (١٢٧٢)، وتحتوى على منمنمات ذات ألوان نضرة وزاهية، ولذا فإنه من الممكن نسبة المخطوطات الثلاث إلى سوريا، واعتبار أن تاريخ (الإضافة ٢٢١١٤) يقع تقريباً بين تاريخ المخطوطتين أى حوالى ١٣٠٠م.

مخطوطة المقامات الثالثة بالمكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨) لم تخضع لأى دراسة، والتاريخ الموجود فى نهاية المخطوطة الثانى عشر من جماد الأول ١٢٧١هـ/ أول فبراير ١٨٥٥م لا يفعل شيئاً إزاء النص أو الصور التوضيحية، وهناك صعوبة إضافية حجر عثرة أمام تحديد التاريخ على نحو صحيح لأن الفنان (الذى عاش من ١٢٣٢م إلى ١٣٠٠م) كان يزاول عمله لمدة تزيد عن خمسين عاماً، ولذا فإن تأريخها بتاريخ يقع فى الربع الأخير من القرن الثالث عشر يبدو أكثر احتمالاً.

الملابس قريبة الصلة بملابس مأدبة ميلان مثلما فى المكتبة البريطانية (إضافة ٢٢١١٤)، كما أن هناك تماثلاً كذلك فى الأشكال الهندسية والزهرية، ولكن الخلفيات أكثر تفصيلاً وتشغل مساحات أكبر منها فى (إضافة ٢٢١١٤) وهذا يوحى بالتقيد بالنماذج الرافدينية التى يمثل كما ذكرنا من قبل إلى رسم تفاصيل متنوعة لتضفى على التصويرة طابعاً واقعياً، التركيب فى إضافة ٢٢١١٤ أشد وضوحاً وخالية من التفاصيل، وهذا يقتضى ضمناً تاريخاً متأخراً عن هذه المخطوطة وتأريخاً متقدماً عن شرقية ٩٧١٨، ويتجلى فى المشاهد المعمارية قدر ضئيل من الخاصية التخطيطية المرئية فى إضافة ٢٢١١٤ التى نجد فيها الخطوط السوداء الرفيعة تحلق أشكالاً أكثر دقة وتفصيلاً.

وهذا يوحى للمرة الثانية بأسلوب أكثر تطوراً وأقل تحوراً، أشكال الكتب فى إحدى المنمنمات يحيط بها الكثير من الإطارات المذهبة، فهى ربما تأثرت بالعناصر الأسلوبية الموجودة فى مأدبة الأطباء، التى يبدو فيها أن كل دورق من الدوارق موضوع فى فجوة بارية محاطة بحواش مذهبة كل على حدة، وهذه بيئة إضافية تطرأ على الذهن عندما نضع نصب أعيننا تاريخ هذه المخطوطة وطرازها، وربما أن مقامات المكتبة البريطانية شرقية ٩٧١٨ تتصل بمأدبة أطباء ميلان (١٢٧٢) ومقامات المكتبة البريطانية (حوالى ١٣٠٠) إذ من الممكن والمناسب أن تؤرخ بين هاتين المخطوطتين تقريباً، ولما كانت الطيات اللولبية من ناحية أخرى تتصل اتصالاً وثيقاً بالطيات فى بيدبا باريس، ولا تبتعد كثير من طيات حيوان ميلان، هذا بجانب بعض الخصائص المتعلقة برسوم الوجه المتصلة بمخطوط باريس فإنه لابد من أن يرجح تاريخ أقرب إلى ١٣٠٠م من ١٢٧٥م، ومع ذلك فإن مخطوطة باريس تميل بدرجة كبيرة إلى تحديد

الأشكال بخط خارجى، وشرقية ٩٧١٨ تبدو اقتراباً مؤكداً إلى إضافة ٢٢١١٤، ومأدبة أطباء ميلان بدرجة أكثر منها فى بيدبا باريس أو حيوان ميلان أو كتاب الحيوانات (رقم س. ب. ٧٦) به كثير من الخصائص المتماثلة مع عرب ٣٤٦٧ وبيدبا اكسفورد (بوكوك ٤٠٠١) وخاصة فيما يتعلق برسومات الملابس، غير أن ملابس ميلان أكثر تفصيلاً وتوحى بتطور أكثر، الأشكال النباتية أقل اتقاناً منها فى مخطوط باريس ولكنها تتصل اتصالاً وثيقاً بنباتات بيدبا اكسفورد.

ويستنتج (لام) أن مخطوطات ميونيخ وبيدبا باريس وأكسفورد (تتصل اتصالاً وثيقاً بأجزاء امبروزيانا ولكنه لم يقترح تاريخ بغض النظر عن الإشارة إلى صعوبة تمييز الطراز المملوكى، وفى رأيى أن معالجة الثياب والنباتات واستخدام الألوان الزاهية تضعها فى منتصف القرن الرابع عشر تقريباً، قريبة من مخطوطى باريس وأكسفورد).

بيدبا كمبردج بها الكثير من التصاوير المذهبة، ومع ذلك فهى تفتقر إلى البراعة فى التصوير، والأجزاء الثانوية مثل النباتات ليست منفصلة تفصيلاً دقيقاً والملابس غالباً ما تترك مناطق ملونة دون زخارف، وهذا الافتقار إلى التزويق نادر الحدوث فى المخطوطات المملوكية، ويقترح وايرز أن هذه الصور التوضيحية من أعمال ناسخ غير ماهر، يعمل بقدر ضئيل من الأصالة والإبداع الفنى.

الأساليب التى ناقشناها حتى الآن تختص بالأعمال المنتجة فى عصر المماليك البحرية، ولابد من كلمة تقال عن المخطوطات اللاحقة المصورة فى عصر المماليك البرجية (١٣٩٠-١٥١٧) فكشف الأسرار (المكتبة السليمانية استانبول، لا لا إسماعيل ٥٦٥) واحداً من أكثر

الأعمال اتقاناً وتفصيلاً، فلكل منمنمة إطار مذهب وخلفيات مذهبة على غير ما هو شائع، وهذا يضفى على العلم ثراء فاحشاً والتصاوير التوضيحية لهذا العمل تصاوير مكتملة، رغم أن درجة التذهيب والتزويق فى الأزهار بشكل عام تنم عن شئ من الافتقار إلى الحيوية. ويتمثل فى هذا العمل بوجه عام ثراء زخرفى أكثر مما فى الأعمال المحلية، وأقل منها فى وصف الخصائص، ويظهر الأسلوب الفنى فقيراً إذا ما قورن بمناظر من مخطوط المكتبة البريطانية إضافة ٢٢١١٤ أو شرقية ٩٧١٨، وفى الحقيقة غالباً ما تكون بعض الصور بسيطة فى تراكيبها، وليس بها دقة الخط أو التفصيل المعروفة فى الأعمال البحرية، ويفضل ايتنجهاوزن إرجاع كشف الأسرار إلى أصل سورى ولكن لابد أنه جئ به مصر سراً أثناء الفتوحات العثمانية التى قام بها السلطان سليم الأول.

وذلك لأن بعض الكلمات الشائعة فى مصر الكثرة منها كلمة درة التى تطلق على طائر الببغات ويعتقد الأستاذ سوهاى يونفر أنه من الممكن جداً تأريخ هذا الكتاب بالقرن الخامس عشر أو فيما بين القرنين الرابع عشر أو الخامس عشر.

ولكن باعتبارهما حرف استدراج غير عامل هناك احتمالاً أكبر لإرجاعه إلى تاريخ مبكر فى القرن الخامس عشر لأن طريقة رسم وزخرفة الأجزاء الركنية لا ترقى إلى الطريقة التى نراها فى ملابس فروسية باريس (عرب ٢٨٢٨).

مخطوطات الفروسية لابد أن تأخذ فى الاعتبار مجتمعة لتعطى فكرة عن الأسلوب، فالعمل الموجود فى حوزة مكتبة شيستر بيتى. بحالة جيدة، وألوانه زاهية جداً ورسوم الملابس امتداد الأسلوب الطيات اللولبية،

رغم أنها مرسومة بطريقة أكثر حدة منها فى الأعمال البحرية المذكورة سابقاً، ففى الواقع لم يعد للطيات إبداء أية قيمة واقعية، إذ أصبحت مجرد أشكال سطحية للخط.

وطريقة رسم الخيل طريقة جيدة إلى حد كبير وتحتل مكانة معينة فى تزويق المخطوطات القديمة وبصرف النظر عن قلة الرسوم الوجهية النابضة بالحيوية، بعض الرسوم التى لا تتعدى أن تكون سوى رسومات تخطيطية مختصرة، فإن رسم الوجه يواصل تقدمه نحو التصوير العالمى المستوى واللون الذهبى استخدم استخداماً واسعاً فى زخرفة أغطية سروج الخيل وما شابه ذلك من تفاصيل، مثل الركاب ومهماز الركاب وحافة الحلس وهذه الأغطية زخرفت زخرفة عالية المستوى، وعادة ما تكون أشكال زهرية واضحة.

مخطوطة باريس عرب ٢٨٢٤ أقرب المخطوطات إلى مخطوط شيستر بيتى بالرغم من أنها تأتى بعدها بما يقرب من مائة عام من حيث التاريخ، ورسم الخيل يمكن مقارنته بمخطوطة الفروسية بدبلن إلا أن رسمها أكثر تخطيطية، فالرؤوس والأعراف والذيوب بصفة خاصة أقل واقعية، وهذا التدهور فى دقة الانسجام والألوان يستمر فى مخطوط باريس عرب ٢٨٦٢٢ حيث لا توجد ألوان عدا البقع الذهبية وأحياناً البقع الحمراء وهذه الرسوم رسوم تخطيطية ولا يجب النظر إليها باعتبارها تصاوير.

أما مخطوطة المكتبة البريطانية (إضافة ١٨٨٦٦) ففيها اختلافات بينة عن مخطوط شيستر بيتى ولكنها تكشف عن علاقة وطيدة مع مخطوط مكتبة متحف طوبقابوسراى (٢٦٥١)، ومخطوطة المكتبة البريطانية الأخرى، (شرقية ٣٦٣١) بها سبع عشرة تصويرة جميعها

مصورة تصويراً غير متقن، ومن المحتمل أنها من تاريخ لاحق، وربما تكون النسخة الأصلية محتوية على رسوم تخطيطية فقط.

وأننى أميل إلى تاريخ الفروسية الموجودة فى مجموعة كايير بتاريخ يقع تقريباً بين مخطوطتى باريس (عرب ٢٨٢٤)، (٢٨٢٦) فأشكال الملابس فيها أكثر تبسيطاً عنها فى مخطوطة باريس الأولى، وقبعات مصورة تصويراً غير متقن، إلا أن رسوم الخيل والمظهر ككل أكثر اكتمالاً من مخطوط (باريس عرب ٢٨٢٦).

ويقترح مصطفى لهذه المخطوطة تاريخاً يرجع الغزو العثمانى، وقد توصل إلى هذه النتيجة طبقاً للأسلوب اللغوى والمصطلحات الفنية المستخدمة، وطبقاً للأسس الببلوجرافية.

وتعد هذه المخطوطات من وجهة النظر التاريخية أكثر أهمية من الناحية الفنية، لأنها تعرض ألعاباً وتمرينات متنوعة، فإحدى التصاوير فى باريس تمثل لعب الدبوس، أو لعبة عصا البليياردو، وقد ذكر ايلون هذه اللعبة كضرب من ضروب الفروسية، كما أن مارين الرمح كانت شائعة الاستخدام فى العصر المملوكى، إذ يظهر فى صورة إضافية من مخطوطة كاير للفروسية (الورقة ٦٩ الصفحة اليمنى) فارسان يتمرنان على تنمية مهارتهما، وقد كانت تمرينات الرمح تشكل مظهراً رئيسياً من مظاهر موكب المحمل الذى يتمثل فى قافلة الحجيج التى كانت تذهب إلى مكة، وقد أدخل هذه اللعبة السلطان بيبرس فى سنة (١٢٦٧م)، عندما أقام ميدان القبق، ومن المعروف أن بيبرس كان مولعاً بتمرينات الرمح، ويذكر ابن إياس كيف كان على جنود الاحتياط أن يتمرنوا أمام قايتباى لإظهار مهارتهم.

واللعبة المبينة فى هذه الصورة لعبة البرجاس، ويمكن مقارنة هذه اللعبة بلعبة الجريد، وهى ضرب من ضروب المقارعة بالرماح، وكان يمارسها الأمراء وغلمان الفرسان، وموظفوا البلاط، وكان بكل مدينة حلبة مارس فيها هذه اللعبة، وتقام فيها المسابقات بين الفرسان أمام جموع غفيرة من المشاهدين فى أيام معينة، كما كان بكل مدينة استاد تقام فيه مباريات الرمى بالسهام، على سارى فى الوسط فى أعلاه حلقة تستخدم كدرئية، وهذا هو الذى يبدو مصوراً فى هذه التصويرة، هناك تصاوير من الفروسية الثانية (عرب ٢٨٢٦) يظهر فيها رسوم ألعاب تتضمن الرمى من على ظهر الحصان على دريئة مرتفعة، ولعبة تستخدم فيها قضبان شائكة تسمى فن الدبوس.

مخطوط مأدبة أطباء باريس (عرب ٢٤٧٧)، ليس واضحاً، والقليل جداً من تصاوير مكتملة، وفيها عدد كبير من الرسوم غير المكتملة (بعضها بالخط الأحمر يمكن مقارنتها بمخطوط المكتبة البريطانية إضافة ٧٢٩٣)، ومساحات خالية من الرسومات مما يجعله متوسط الجودة من الناحية الفنية، كما أن مخطوطى المائدة بالمكتبة البودلية (مس جريفر ومس فراسر ١٨٦) ليسا ذوى قيمة فنية واضحة.

مخطوطة قانون الدنيا بمكتبة متحف طوبقابوسراى (ريفان ١٦٣٨)، يمكن اعتبارها أنها تمثل الوجه الآخر من التصوير المملوكى، والتصاوير غير واضحة وغالباً ما يكون رسمها جافاً، والأسلوب أجش والألوان صفائها قليل وسحرها أقل، ووجوه الأشخاص وأيديهم ذات نوعية فقيرة، فعلى سبيل المثال النبى موسى عليه السلام وأشخاص آخرون على الصفحة اليمنى من الورقة ٥٩، والأزهار والأشجار والشجيرات خاصة فى التزاويق المبكرة يمكن مقارنتها ببعض الرسوم المنجزة بغير عناية التى

نـشاهدها فـى مخطـوط المكتبـة البريطانيـة (إضـافة ٧٢٩٣)، الهـوامش الموجودة حول المتن باللغة التركية العثمانية، وبعض الهوامش أقحمت فى المتن، معظم التصاوير تحتل صفحة بكاملها، ولكنها تفتقر إلى الثراء والسخاء فى استعمال اللون الذهبى الذى نجده فى المخطوطات القديمة، مثل مخطوط باريس (عرب ٣٤٦٧)، وبعض الألوان الذهبى غالباً ما تكون جافة، وتمت رسوم تخطيطية وتصميمات ذات تأثير متباين، تشتمل على عدد كبير من المواقع الدينية، إلا أن التصاوير تعد نموذجاً للأسلوب الذى بدأ فى الاضمحلال.

ومن سوء الطالع أن الفنانين الذين قاموا بهذه الأعمال الفنية مافتئوا مجهولين فى معظم الأحوال، فمن الأعمال القليلة التى تحمل توقيع الفناهن كتاب حيوان الأسكوربال، ومقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨) ومخطوط مأدبة أطباء المحفوظ فى المكتبة السليمانية (رقم ٣٦٠٦)، وقانون الدنيا، محفوظ فى مكتبة متحف طوبقابوسراى (ريفان ١٦٣٨)، ومخطوط الأسكوربال يحمل توقيع مؤلفة "على بن محمد بن عبد العزيز بن أبى الفتح الموصلى" ويوصف المؤلف الخطاط والمزوق، وهذا الفنان توفى فى سنة (١٣٦٠م-١٣٦١م) واسمه يحمل إشارة واضحة إلى نسبته إلى مدينة الموصل، وفنه يرجع إلى القرن الثالث عشر وهذا الفن متأثراً بالفن المملوكى المبكر بدرجة كبيرة كما أوضحنا فيما سلف،ومن المحتمل أن فناناً واحداً قام بكتابة وتزويق هذه المخطوطة، والكلمات التى فى خاتمة المخطوطة تقرر أن إتمام فنونها وتصاويرها الرائعة يرجع إلى عبد العزيز المذكور سابقاً، ويوجد بمقامات المكتبة البريطانية (شرقية ٩٧١٨) على الورقة ٥٣ الصفحة اليمنى كتابة نصها (قام بعملها غازى بن عبد الرحمن الدمشقى) وربما يكون غازى هو

الذى قام أيضاً بكتابة السطر بجانب الصورة فالصورة التى تمثل منزلاً متوجه بهذا الخط الكوفى ذى الحروف الكبيرة الذى يشبه الخط الكوفى المربع، وغازى بن عبد الرحمن الدمشقى هذا ولد فى سنة ١٢٣٢م، وتعلم الخط اليدوى واختط للناس كتباً وكان جميع خطاطى دمشق من تلاميذه، وروى لنا أنه كان ذا لسان معيب وتوفى سنة (١٣١٠م) عن عمر يناهز الثمانين عاماً.

المخطوطة الموقعة الثالثة هى مخطوطة مأدبة المكتبة السليمانية (رقم ٣٦٠٦) وهنا يوقع الناسخ باسم محمد بن أحمد الأزميرى ومن المحتمل أنه هو المسئول عن توضيح المخطوطة بالتصاوير أيضاً ومن المحتمل أن هذا الخطاط ذهب إلى البلاط المملوكى وأقام فيه بصفة رسمية تفوق إقامته فى تركيا. حيث كان العثمانيون تحت حكم أورخان قد بدأوا فى نشر السلالات الحاكمة الصغيرة وتبنيها، مثل الكرمنوجلو وورد بالكتابة التى فى مخطوط قانون الدنيا باسم أحمد حسن المسعودى، ولكنها لا تشير إليه بصورة واضحة على أنه المزوق، وأما مخطوطة الفروسية بمكتبة شيستر بيتى، بدبلن ورد بها جملة (عمل على) مكتوبة على أحد أغطية سروج الخيل، ومن المحتمل أن تكون هذه الجملة إشارة إلى الفنان.

المصور الوحيد من هذه الفترة التقيت باسمه مصادفة فى كتاب مارتن حيث يخبرنا بأن خواجة الدين كان مصوراً وحاجباً لدى بلاط بيبرس (١٢٦٠-١٢٦٦م)، وليس لهذا المصور أعمال موقعة، ولابد أن نتذكر أن عملية التوقيع على المنمنمات كانت نادرة الحدوث، وقد يرجع السبب فى ذلك إلى تواضع الفنان، فقد كان يطلق على الفنان لقب المذهب بصورة أكثر من لقب المصور، الآن الفعل صور له مدلول قرآنى فعملية الخلق امتياز مقصور على الله سبحانه وتعالى وحده، وهذا يفسر لنا لماذا كان

الفنـانون يحرصـون علـى الابتعـاد عـن دائـرة الـضوء حتـى يجلبـون علـى أنفسهم السخط بسبب الخروج على المبادئ الدينية.

ومن الجدير بالإجلال والإكبار هنا أن نجد الخطاط على النقيض مـن المـصور إذ أنـه يجـوز رضـا رجـال الـدين لأنـه يقـوم بكتابـة الآيـات القرآنيـة، ممـا جعلـه يحظـى بمنزلـة سـامية أكثـر مـن تلـك التـى يتبؤهـا المصور.

عدد المنمنمات فى كل مخطوطة يختلف اختلافاً كبيراً فمقامات المكتبـة البريطانيـة (إضـافة ٢٢١١٤) بهـا ٨٣ منمنمـة فـى حـين فروسـية دبلن بها ١٩ منمنمة ومائدة أطباء ميلان بها ١١ فقط.

إلا أن تزاويق هذه المخطوطة الأخيرة ليست مكتملة مثلها فى ذلك مثل الإضافة ٧٢٩٣، بالمكتبة البريطانية إذ بها ١١ تصويرة من الحواشى إلا أنهـا تـشتمل علـى العديـد مـن الرسـوم التوضـيحية ذات نوعيـة متفاوتـه، كمـا تـشتمل علـى الكثيـر مـن المـساحات الخاليـة مـن الـصور والرسـوم التوضـيحية خاصـة مـن الورقـة ١١١ الـصفحة اليسرى حتـى الورقـة ٢٨٥ الـصحفة اليمنـى، ومخطـوط مأدبـة بـاريس (عـرب ٢٤٧٧) بهـا تـصاوير مذهبة ورسوم تخطيطية يبلغ عددها ٤٣، بالإضافة إلى بعض الاسكتشات الناقصة.

ويبلغ متوسط عدد التصاوير فى كل مخطوطـة ٥٩ تصويرة، وهذا المتوسـط مـأخوذاً مـن سـت عـشرة مخطوطـة وعلـى العمـوم فـإن الأعمـال المملوكيـة المبكـرة مثـل مخطـوطتى المقامـات غيـر المكتملتـين بالمكتبـة البريطانية (إضافة ٢٢١١٤، شرقية ٩٧١٨ بها ٧٩) وكليلـة دومنـة بـاريس (عـرب ٣٤٦٧ بهـا ٥٠) ومقامـات فيينـا (أ. ف. بهـا ٧٠) أكثـر ثـراء مـن

الكتب المتأخرة التى أنجزت فى عصر المماليك البرجية، وكشف الأسرار بها ٣٥ تصويرة فقط، وفروسية دبلن بها ١٩، كما ذكرنا من قبل ويُرجع السبب فى ذلك إلى مدى النشاط الفنى الذى كان على قدر عظيم فى عهد المماليك البحرية وهبوطة إلى ما دون المستوى المعهود فى عصر المماليك البرجية الذى ظل فيه تزويق الكتاب أمراً مجهولاً، والأعمال التى انتجت فى عصر المماليك البرجية مثل قانون الدنيا وعجائبها فى مكتبة متحف طوبقابوسراى باستانبول (ريفان ١٦٣٨) تعد نماذج رديئة للغاية لفن التصوير الذى أخذ فى الاضمحلال واشتمل على تصاوير مكررة وذات نوعية فقيرة.

خامساً: صور الأشكال الآدمية والحيوانية فى المخطوطات المملوكية

من الممكن أن نقرر أن التصوير المملوكى قد وصل إلينا من خلال تصويرهم للإنسان والحيوان، فقد صورت كل أنماط وطبقات الأشخاص من خلال تحركاتهم فى بعض مشاهد الحياة اليومية فى تلك الفترة، والتى وصلت إلينا من خلال هذه التصاوير.

وقد صورت الوجوه فى وضعة ثلاثية الأرباع وذلك بطريقة مميزة، ولا يقل أهمية عن الشكل السامى للبروفيل، حيث تظهر فيه الأنف كبيرة منحرفة وذات لحى سوداء كاملة، وهى من مميزات المدرسة العراقية القديمة.

ولكن بالرغم من أن الشكل السامى للوجه لم يختلف، فإن غالبية الوجوه مغولية مفلطحة مربعة، ذات لحى كثيفة وفم صغيرة وعيون منحرفة وحواجب رفيعة، كما أن أغلب الرجال يطلقون لحاهم وبعض الصبيان قد ضفروا شعورهم، وفى الحقيقة أنه حتى عام ١٣١٥م عندما قص السلطان

محمد بن قلاوون شعره، كان سلاطين المغول يتركون شعورهم طويلة، وقد تأثرت اللحى والشوارب بالشرق الأقصى، والتى يمكن أن يطلق عليها بالشكل التركى، نفس الوجوه المفلطحة، ولم يفرق التصوير فى ذلك العصر بين وجوه الشباب والصبيان غير ذوات اللحى، وبين وجوه الفتيات.

وقد لوحظ تقدم أسلوب بوسط آسيا منذ القرن السابع عشر حيث ملوك الأويغور فى تصاوير سامرا، وأيضاً فى الوجوه الفاطمية المعبرة.

فهذه المميزات الآسيوية قد ظهرت أيضاً فى رسومات سقف الكابلات بلاتينا فى باليرمو بصقلية، وفى مخطوطة تصف قصة غرام رياض وبياض وهى محفوظة الآن فى مكتبة الفاتيكان، ولكن يجب ألا نغفل الفروق التى توجد فى المخطوطات المملوكية مثال الآتف العريضة والوجوه المغولية، والشخصيات غير المعبرة فى مقامات الحريرى المحفوظة فى فيينا، والتى تختلف عنها تماماً النسخة المحفوظة فى المكتبة البريطانية حيث تقترب أكثر من مدرسة العراق القديمة.

ومن المحتمل أن يكون هذا العمل من أعمال مصور سورى، قد تأثر بالتقاليد المبكرة أكثر منه بدراسة المصرية الرائدة، والقاعدة الأساسية للإنتاج الدمشقى أكثر حيوية من الأسلوب الواقعى للتصوير من الحيوان فى مكتبة الاسكوريال، فى الأعمدة المنتجة فى مصر فى النصف الأول من القرن الرابع عشر يوجد نزعة قوية مؤكدة، يبدو أن حل محلها الأسلوب الأكثر طبيعة الذى جلبه المغول معهم فى عام (١٣٠٠م)، ولكن المزج بين الأساليب فى هذه المدرسة التصويرية عاد ليكون علامة وميزة من الصعب تعريفها وتمييزها بغير شك.

وقد سادت الأنوف الطويلة الحادة، ففى مخطوطة بيدبا فى باريس، وكذلك فى المخطوطتين المملوكيتين فى ميلانو اللتين فى كل الاحتمالات يرجعان إلى أصل سورى، فاللحى فى تلك المخطوطات تمثل بأسلوب أقل كمالاً ودقة من أولئك الذين وجدوا فى أكسفورد ومقامات المكتبة البريطانية حيث أغلب الوجوه ذات لحى.

على أية حال فمقامات الحريرى المحفوظة فى المكتبة البريطانية تصور الوجوه بشكل أكثر دقة، وتلك أيضاً نقطة لابد وأن نضعها فى الاعتبار عندما ننسب هذه المقامات إلى تاريخ معين، ونسخة أكسفورد من مقامات الحريرى تظهر الوجوه مفلطحة مشابهة لمجموعة المخطوطات الأخيرة للمماليك البرجية فعلى سبيل المثال اللحى ليس لها الصلابة المعتادة فى الشكل واللون ومن الممكن أن تكون محاولة للعمل الواقعى بتوضيح جدائل اللحى وذلك أكثر من معالجتها على أنها منطقة لون.

والسود يصورون غالباً فى زى عبيد، وفى بعض الأحيان يبدو العبيد مرتدياً الإزار، وقد زخرفت أطرافه، ويرتدى معه شالاً طويلاً، ولكن بغض النظر عن أن تلوين البشرة بلون داكن فإن أغلب الملامح مغولية، وشكل الوجه وخط الأنف والحواجب كلها لا تقارن بالوجوه السوداء.

العيون فقط ربما تكون ذات شكل دائرى صغير والتى قد يقصد بها ملامح النيجرو، وفى واحدة من المنمات فى (دعوة الأطباء) تصور خادماً أسود يظهر بجانبه وبعين دائرية محملقة والتى يبدو أنها تنظر للأمام عنها إلى الجنب، ويقصد بها التصوير التعبير عن المفاجأة وذلك بالرغم من أن التصوير المملوكى لم يعط اهتماماً كبيراً للانفعال فى التصوير.

وطريقة التعبير عن الانفعالات صورت بالطرق المختلفة لرسم الأيدى وذلك يبدو واضحاً فى المنمنمات الرائعة المحفوظة فى المكتبة البريطانية حيث تظهر يد أبى زيد ممدودة فى تضرع، بينما الرجل المخاطب فى الصورة يصور وهو فى مناقشة بصورة دفاعية، والرجلان الواقفان إلى اليسار العلوى للتصويرة مشغولان فى مناقشة جدية، بينما اثنان من الشيوخ جالسان يبوان فى مزاج مخالف.

وموضوع هذا المنظر له اتصال أو علاقة بالتمثيل المسيحى للمسيح عند مخاطبة الأطباء وذلك الفصل فيه تصويرة تصف كيف أن ابن أبى زيد أجبر مستمعيه أن يدفعوا صدقة ومالاً والذى بعد ذلك أنفقه على الطعام والشراب مع والده السكير.

ولم يعبر عن العاطفة كثيراً من مخطوطات المماليك البرجية والأشكال أصبحت جموداً عن ذى قبل، وفى مخطوط الفروسية المحفوظ فى باريس الوجوه تختلف تماماً عن أولئك المذكورين سابقاً وفى بعض الحالات تقل كثيراً عن مجرد رسم تخطيطى سريع، فالأنوف ذات شكل مربع مفلطح والعيون والحاجب غالباً ما تكون اصطلاحية تتصل مع الحاجب عن طريق حافة الأنف.

وشعر الرجال عادة قصير بينما فى المخطوطات البرجية يغلب الشعر الطويل، والأنوف ذات خطوط حادة، والوجوه أكثر تحديداً، وهذا التقليل من الملامح المغولية من المحتمل أن يكون محاولة لتصوير الوجوه ذات الشكل التركى.

ولكن أياً كان ما فى نية الفنان فهذه الوجوه نقلت من المخطوطات المبكرة للمماليك البحرية، والتى سبق مناقشتها، وفى هذه المخطوطات

عادة ما يلون الشعر باللون الأسود، ولكن هناك بعض الاستثناءات، فعلى سبيل المثال يصور أبو زيد السروجى بلحية رمادية اللون لتميزه عن الأشخاص الآخرين، وأحياناً يصور الحارث بلحية حمراء، وهذه الألوان تستخدم لتدل على غير العرب ولكن من المحتمل أن تكون طريقة توضيحية لا أكثر.

وقد ظهرت نفس الطريقة فى مقامات شييفر التى ربما كان أغلبها من إنتاج المدرسة العراقية القديمة فى التصوير، وفى المخطوطات المملوكية تنوع كبير فى الأزياء والثياب، فهناك أمثلة عديدة حيث تظهر أشكال ملابس رجال البلاط هذا فضلاً عن ظهور الأزياء ذات الطابع العسكرى.

ووضع المواجهة الذى يظهر فى مقامات الحريرى المحفوظة فى فيينا، نرى صداه هنا فى تصويره تمثل أمير جالس على العرش يرتدى كاباً ورداء ذات أكمام ويتمنطق بحزام ذهبى وينتعل حذاء أسود اللون ومن الممكن رؤية شريط الطراز على عضده.

وكان هذا الطراز مخصص لأولئك الذين يمتلكون الإقطاعات ولكن فى العصر المملوكى أصبح الطراز مجرد نوع من الزخرفة، وعلى رأس هذا الأمير يوجد غطاء رأس أصفر اللون، وربما كانت هذه الأزياء من الحرير السكندرى المطرز بخيوط ذهبية وقد تكرر ظهوره فى التصاوير المملوكية، ويوجد شخصان أسفل يمين التصويرة فى إحدى المقامات، يرتديان أغطية رأس من النوع الشائع بين الطبقات العسكرية فى عصر المماليك البرجية، وهناك أيضاً الشربوش الذى يميز الأمراء فى عصر المماليك البحرية، وهو يتكون من غطاء رأس تنتهى حافته بوبر مع

رابطة عنق مثلثة، ويوجد دبوس على الجبهة هذا بالإضافة إلى العمامة المخروطية، وقد صور الزى الدينى بعمامة غالباً ما تكون طويلة ويلف حول العمامة شال يتدلى طرفه على العنق والأكتاف، وهذا الزى الأسود الذى يرتديه خطباء المنابر يوم الجمعة يشير إلى انتمائه وولائه للدولة العباسية.

ولكى يثبت السلطان بيبرس قوائم عرشه عمل على إعادة إحياء الخلافة الإسلامية لكى يحصل من الخليفة على بيعة تجعل سلطته أكثر شرعية، ولذلك استخدم الفنان اللون الأسود فى المحيط السياسى، ولم يرتد رجال الدين الملابس المزركشة بالحرير المصقول حيث قد منعوا من ارتدائها، ولذلك من الطبيعى ألا تظهر هذه الأشكال فى المنمنمات، ولكن هناك منمنمات خاصة فى مجموعة المقامات التى تمثل أبا زيد فى المسجد مرتدياً عباءة مزركشة، والتى تشير إلى أن الفنانين عادة لا يصورون المناظر التقليدية الطبيعية.

وقد صورت النساء مرتديات القمصان التى تصل إلى الركبة، ويرتدين تحت هذه القمصان سراويل طويلة، هذا بالإضافة إلى غطاء الرأس، وقد كانت هذه الأزياء ذات لون مميز بالنسبة لليهود والمسيحيين، ولكن الألوان التى ظهرت فى المخطوطات لم يكن لها دلالة معينة وإنما كانت تخضع لحاسة الفنان الفنية.

والعصابة وهى قطعة من القماش تربط حول الشعر، وتلبس تحت الإزار، ويرتدى الرجال عادة غطاء رأس مزركش طويل، أو عباءة بطراز على العضد مزركش بخيوط ذهبية على الحافة، وعلى الأكمام، ويرتدون كذلك العمامات البيضاء، وأحياناً يتدلى أطرافها، وهناك أنواع عديدة

للعمامات صورت ملفوفة بعدة طرق، والعبيد فقط لم يكن لهم الحق فى ارتداء العمامات، ولذلك كانوا يرتدون غطاء رأس من اللباد.

وفى مخطوط كليلة ودمنة يصور بعض الرجال مرتدين الإزار مع وشاح على الصور، وفى واحدة من مقامات المكتبة البريطانية تصويره لمجدف يرتدى سروالاً قصيراً من الخيش باسطاً وشاحاً على صدره، وهذا النوع من الزى من الممكن أن يكون تأثيراً هندياً، وهى علاوة على ذلك طريقة للتعبير عن الطبقات السفلى من المجتمع فى ذلك الوقت.

وقد تنوعت حركات الناس وأوضاعهم، وشاعت مناظر الحياة اليومية، ففى مقامات الحريرى فى باريس فى مخطوط كليلة ودمنة هناك منظر لاثنين فى لقاء جنسى، وهناك أيضاً مناظر للفراش والأعياد الزواج وكذلك مناظر جنائزية ومناظر لمدارس وقوارب، وفى منمنمات أخرى صور لرجال تسرق وكذلك صور حكام ونواب فى حفلات للشرب والرقص والموسيقى.

وهناك تصاوير للمكتبات برفوف الكتب، وأيضاً للصيدليات التى فيها أباريق القياس وهناك أيضاً صور الخيام، ورحلات الحج، وصور الحوانيت، وصور الحيوانات وسط البلاط، وبجانب هذا صورت حفلات الشراب، والمناظر داخل المسجد.

ومن المميزات الملحوظة فى التصوير العربى صور الحيوانات، ومن الملاحظ أن الدقة التى تتضح فى تصوير الحيوانات مفتقدة فى صورة الأشكال الآدمية، وهذا التصوير الجيد والمقنع للحيوانات يرجع إلى النقش الآشورى، فهناك مناظر الصيد والحيوانات المستأنسة والمتوحشة التى شاعت فى الخزف الرومانى والبيزنطى.

وقد نقل المصورون الفرس هذه الطبيعة كما كان الإمبراطور جهانكير شغوفاً بالتصوير الواقعى للطبيعة وقد صور مصوره منصور مجموعة من الحيوانات والزهور بطريقة واقعية.

والمصورون العرب صوروا الحيوانات أيضاً بالعلامات المميزة لكل منهم، وفى مقامات الحريرى واحدة من أجمل التصاوير العربية للحيوانات والتى تمثل قطيع من الجمال، وتعتبر هذه المنمنمة من أجمل الأمثلة لمدرسة العراق القديمة، والتى لم تفقد صلتها بالطبيعة كما حدث للتصوير العربى تحت حكم المماليك، حقيقة أن أعمال الفن المنتجة فى عصر المماليك البرجية حوالى (١٣٩٠م) كان انعكاساً سيئاً للأعمال الفنية العربية المبكرة، ولكن بالرغم من أن التصوير المملوكى عامة كان زخرفى الأسلوب، فإن الفنانين لم يستخدموا هذا الأسلوب الزخرفى فى تصوير الحيوانات بل صورت بأسلوب واقعى. ومخطوط الحيوان فى مكتبة الدير فى الأسكوريال يحاكى الطبيعة، حيث يوضح مهارة ومعرفة الفنان المصور للنسب التشريحية، كما أن هناك قليل من المبالغة فى تصوير الحيوانات، وهى ناتجة من رسم المنمنمات على أرضية ذهبية.

وقد قسم هذا المخطوط بحيث يضم كل فصل نوع من الحيوانات، فمثلاً القسم الأول يدور حول الحيوانات الأليفة، والثانى للمتوحشة البرية، والثالث للطيور الأليفة، والجارحة، والرابع يدرس أنواع عديدة من الأسماك.

وقد ظهرت كل الحيوانات فى أزواج بما فيها الإناث والذكور، ونفس التصوير المطابق للرؤوس ونفس الموضوع والأسلوب، كل ذلك يوضح لنا أن الحيوانات رسمت بيد واحدة، وفى هذه الحالة تكون من عمل محمد بن عبد العزيز بن أبو الفاس الدرهمى الموصلى.

وهنـاك بعـض التـشابه بـين مخطوطـات المماليـك المتنوعـة مثـل الأرنـب البـرى فـى كتـاب الحيـوان يمكـن مقارنتـه مـع منمنمـة تمثـل ملـك الأرانـب مـع أصـحابه فـى أسـاطير بيـدبا فـى بـاريس، وقـد مثلـت أوضـاع وحركـات هـذه الأرانـب بأسـلوب واقعـى جداً، وخاصـة أحـد الأرانـب الـذى صـورت أذنــه متدليـة إلــى الخلـف، وملـك الأرانـب الـذى صـور بطريقـة إنسانية. وتكرر ذلك فى منمنمات نسخة أخرى من نفس المخطوطة حيث صـور مـع ملك الأفيـال، وهذه التصويرة تتشابه تشابهاً ملحوظاً من حيث الموضوع مع مخطوطة كليلة ودمنة بأكسفورد.

وفـى كتـاب الحيـوان للجـاحظ بمـيلان بركـة الـسمك الـذهبى تـشبه الأسماك الممثلة فى مكتبة الاسكوريال، وذلك من حيث طريقة رسم رؤوس الأسماك، وفـى كتاب الحيوان للجاحظ رسم السمك بطريقة متحركة حيـة، بينما فى الكتاب الآخر صور السمك بطريقة صـارمة ليست فيها حركـة، حيث صـورهم كلهم يسبحون لليسار، وهاتـان المخطوطتـان تتشابهان من حيث تصويرهم للرؤوس، ومؤخرة أجسام الحيوانات.

وفـى هـذه المخطوطـة تـصور الحيوانـات متحركـة مـن اليمـين إلـى اليـسار، وهـذا ملحـوظ فـى أغلـب التـصاوير المملوكيـة، حتـى فـى حركـة الطيور، وظهرت هذه الصفة فى الأعمال المبكرة للمدرسة العراقيـة، ولكن ليست متناسقة فى الأسلوب كما فى التصاوير المملوكية.

ورسـوم الحيوانـات والطيـور المتعـددة مميـزة ففـى رسـم المعركـة بـين الغربـان والبـوم، ظهـرت البـوم بـدون انفعـال، أو حركـة وبعـدم اهتمـام للنكبـة التى حلت بهم، ولكن هناك اهتمام بإظهار التفاصيل فى أجنحة الغربان.

ومقامات المكتبة البريطانية بها العديد من المنمنمات، حيث صورة الطيور أثناء عملية الطيران، ومثلت بدقة كنوع من الإضافة الزخرفية وفى مخطوط الحيوان يميلان عدد كبير من الحيوانات القوية المختلفة ولذلك تظهر بصورة خشنة أكثر من مثيلاتها فى مقامات المكتبة البريطانية فصورت النعامة ببراعة وبشكل طبيعى، ولكن صور التمساح بصورة أقل واقعية، وهناك صورة لطائر يلعق أسنان التمساح وهذا بدون شك يقصد به ذلك الجزء من النص الذى يقول: ما أكثر غراب طائر يكتسب معيشته عن طريق تنظيف أسنان التمساح فهذه وسيلة لمعيشة الطائر وراحة للتمساح، ومن المحتمل أن هذا هو الزقزاق الذى ذكره هيرودوت، والذى لاحظ أن الطائر يحذر التمساح من أى متطفل.

وفى تلك المخطوطة الغنية تصويرة لظرافة مرتدية الخلاخيل وصدرية وأيضاً بعض الحلى الأخرى، وهذه ليست صفة غير عادية فى التصاوير المملوكية، بل هى على ما يبدو إضافات زخرفية خالصة.

وهناك بعض المخطوطات الأخرى التى اهتمت بالحيوانات مثل مخطوطات الفروسية، وفى مخطوطة دبلن تصاوير الخيول تبدو رائعة متقنة خاصة الرؤوس والأطراف، ومن الطريف أن كل الخيول فى هذا الكتاب ما عدا واحد ذيولها معقوة عقدة مزدوجة، وتظهر هذه السمة فى فروسية المكتبة البريطانية، وفى فروسية مكتبة طوبقابوسراى.

وهناك أيضاً عدة تصاوير قليلة للحيوانات البرية فى باريس فى الحيل الميكانيكية، وفى قانون الدنيا فى مكتبة متحف طوبقابوسراى وفى استانبول توجد تصاوير للتنين.

سادساً: الزخرفة فى التصاوير المملوكية

من المدهش أن المخطوطات العربية المؤرخة لمختلف المدارس تنوعت فيها أزياء الملابس والنسيج وهذه النماذج القيمة المتنوعة تزايدت وتطورت.

والتصوير المملوكى المبكر كان له طابع تقليدى، وله طرق اصطلاحية فى الزخرفة، وهى التى تعرف باسم أشكال طيات الثياب، وكان هناك بالطبع أشكال عديدة لهذه الطيات ولكنها أساساً تتكون من خطوط متموجة بيضاء مشرقة من ظلال أغمق تكون عادة على حافة الخطوط السفلية وهذه هى الطريقة الفنية المملوكة لتمثيل الطيات غير المنتظمة فى الملابس أو فى مختلف الموضوعات.

على أن التعبير عن العين كان بطريقة جديدة فصورت بشكل مفلطح منبسط، وبالإضافة إلى أشكال الطيات كان يوجد أيضاً الأشكال الهندية الخالصة، والتى غالباً ما تكون على درجة كبيرة من التعقد فى التكوين، وتتجلى عبقرية الفنان العربى فى ظهور الأرابيسك حيث تكررت هذه الأشكال الهندسية على سطح منبسط لتفلت الانتباه، وتعطى متعة للعين، ونوع ثالث من الزخرفة هو الأسلاك الدائرية، والأشكال الحلقية، ولكن أشكال الطيات تعتبر دون شك هى الفكرة المهيمنة على المدرسة المملوكية للتصوير، وهذه الزخرفة تكررت فى كل المخطوطات المنتجة فى القرن الثامن فى كتاب الزخرفة المملوكى، والاستثناء الوحيد لهذه المجموعة هى مخطوطة حكايات بيدبا أو أساطير بيدبا فى مكتبة البلدية فى ميونخ.

وليست هناك أسباب واضحة عن لماذا هذه المخطوطات لم تشتمل على هذا النوع من أشكال الطيات؟ إلا إذا أخذنا فى الاعتبار الحاسة الخاصة للفنان، وهنا يجب أن نشير إلى أن هذا الشكل من الزخرفة لم يكن مقصوراً على الزخرفة المملوكية، ولكنه ظهر فعلاً فى مخطوطات جالينوس فى كتاب الترياق الذى يوجد الآن فى المكتبة الوطنية بفيينا، وقد أنتج هذا العمل فى القرن التاسع عشر، وربما كان له أصل فى شمال العراق فى مدينة الموصل، وزخرفة الطيات فى مخطوطة جالينوس متطورة تطوراً كبيراً، لذلك فإن هذه الطيات المملوكية من الممكن اعتبارها امتداداً لهذه المدرسة.

وكما لوحظ من قبل كانت هناك رابطة قوية مع مدرسة الموصل، والواقع أن مخطوطات مقامات الحريرى المحفوظة الآن فى المكتبة البودلية باكسفورد تعرض بعض الخصائص والمميزات للمخطوطات المنتجة فى الموصل، أو فى المناطق المجاورة، وهذا الشكل الزخرفى لم يستخدم فقط فى زخرفة الملابس والنسيج.

وهناك مثال فى مكتبة الأسكوريال فى كتاب منافع الحيوان استخدمت فيه نفس زخرفة الطيات فى زخرفة صدفة السلاحف، كما استخدمت نفس الطريقة فى منمنمة تصور ضفادع، وزخرفت ظهورها بنفس طريقة طيات الثياب، وبعض هذه الأشكال التى استعملت فى تصوير الحيوانات المختلفة تماماً عن زخرفة الملابس التى فى المخطوطات بيدبا بباريس وأكسفورد وهى هاتين المخطوطتين مثلما فى مخطوطة بيدبا.

وزخرفت جذوع الأشجار بنفس الطريقة يشير بوضوح إلى كيفية اهتمام المصورين المماليك بالزخرفة والخط، وأيضاً عدم إعطائهم أهمية كبيرة لصدق تمثيل الطبيعة، ويمكن رؤية التكلف والتأنف فى شمال العراق من الممكن رؤيته وملاحظته فى الأزياء المختلفة فى كتاب الحيوان فى ميلان.

والثياب مزخرفة بطريقة متقنة جداً، مثل صورة لزرافة يقودها عبد أسود يرتدى ثياب مزخرفة، وإزار وزخرفة الأزرار تتكون من الطيات بينما الزرافة مغطاة برداء مزخرف بأشكال نباتية متداخلة مع طيور، وفى صورة أخرى من نفس المخطوطة نرى أم جعفر مع خادمتين حول بركة أسماك، والثياب مزخرفة بأشكال نباتية بطريقة متقنة جداً وفى نفس المكتبة فى ميلانو مخطوطة بعنوان دعوة الأطباء كانت مهداه إلى أحمد بن مروان حاكم ديار بكر، وفى هذه المخطوطة استعملت نفس أشكال الطيات مع زخارف هندسية قليلة، أو أشكال نباتية حلزونية، وهذان الأسلوبان الأخيران ظهرا ليكونا ممثلين لأكثر من أسلوب مملوكى متقن وكامل.

فنجد فى مخطوطة بيدبا فى باريس على سبيل المثال كل أنواع الزخرفة الثلاثة قد استخدمت، وأيضاً فى مقامات الحريرى بفيينا ولكن معالجة الزخرفة أو الطيات كانت بأسلوب خشن، وأقل دقة وعناية من المخطوطات الأخرى، وهناك نسختان من المقامات فى المكتبة البريطانية واحدة منهما فى حالة سيئة من الحفظ والأخرى على العكس من ذلك، وقد شاع فيها استخدام الأشكال النباتية الحلزونية، ولكن هاتين المخطوطتين بهما أيضاً عدداً كبيراً من الأشكال الهندسية تماماً مثل زخرفة الطيات.

ومخطوطة مقامات الحريرى الثالثة فى المكتبة البريطانية زخرفتها أحسن حالاً من الاثنتين الأخريين، وعلى الرغم من أنها أحدث منهما فقد استمر استعمال أسلوب الزخرفة المشابهة لمدرسة العراق القديمة فى التصوير.

والاحتمال الممكن لتفسير ذلك هو أن الفنان كان من أصل عراقى أو أنه نسخها من مخطوطة سابقة.

وهكذا فالأشكال أو النماذج المملوكية المبكرة أو المنتجة فى عصر المماليك البرجية وضعت فى الاعتبار وأعمال المماليك البرجية الأخيرة لها اختلاف تام فى أسلوب تصوير أشكال النسيج وفى واحدة من مخطوطات الفروسية فى المكتبة الوطنية بباريس صورت الطيات بطريقة منتظمة صارمة، وصورت بعدم اهتمام، كما أن الأشكال الهندسية أيضاً صورت بغير دقة واكتمال، ومخطوطة الفروسية فى مكتبة شيستر بيتى فى لندن بها نفس الأسلوب الصارم الرتيب لأشكال الطيات.

وثمة نسخة أخرى لفروسية باريس خالية تماماً من الزخرفة فيما عدا الإشارة إلى طيات الثياب بواسطة خطوط سوداء رفيعة، ومنذ ذلك الوقت أصبح التصوير المملوكى فى حالة ضعف وتدهور سريع، وأنه لجدير بالاهتمام أن نفحص مجموعة الأشكال الهندسية الفنية التى فى تلك المخطوطات ومن أجل هذا قام "كورت هورت" بالتقسيم الفردى لهذه الأشكال التى استخدمت واتبعت:

النوع الأول: أشكال مربعة.

النوع الثانى: أشكال مسدسة.

النوع الثالث – السابع: أشكال متميزة أخرى استخدمت بتكرار قليل.

وتكررت هذه الزخارف الهندسية فى مؤلف الحيوان فى مكتبة الأسكوريال ومنها تصويرة تمثل "فيل وحصان وثياب الركوب" مزخرفة بأسلوب هندسى، كما استعملت هذه الزخارف على الأعمال الخشبية خاصة فى التشكيلات النجمية للمحارب، وكراسى المصحف التى غالباً ما تزخرف بهذه الطريقة الهندسية، والتى تعتبر السمة المميزة فى هذا الأسلوب.

وهذه الزخراف التجريدية كانت شائعة فى العصر المملوكى والأيوبى ومن المحتمل أنها انعكاس للعقيدة السائدة والمظاهر الاجتماعية لتلك المجتمعات وكان هذا رد فعل للإبداع الفاطمى الذين قضى عليهم الأيوبيون، والفن الفاطمى كان متميزاً وكان هناك نهى عن تصوير الكائنات الحية، لذا كان هناك اهتمام أكثر بالحركة، وكان لدى الفنانين الفاطميين القدرة إلى حد ما على كسر التقاليد فى الأسلوب التصويرى ليظهروا فى العالم المحيط بهم أكثر إدراكاً وفهماً للمظاهر غير الملحوظة للحياة أكثر من العهد الإسلامى السابق، ولذا كان من المحتمل كرد فعل طبيعى لهذا الأسلوب الواقعى أن يتحول الفنانون الأيوبيون والمماليك تصويرهم نوعاً من الزخرفة والرقم.

وقد أعطى الفنانون المماليك المنبر جمالاً واسعاً لزخرفة الأشكال الهندسية، وكثيراً منها يتطابق مع زخارف الأزياء والملابس، وغالباً ما يظهر ذلك فى المنمنمات التى صورت مشاهد من المساجد، وزخارف المنابر تحمل تشابهاً قوياً لزخارف عناوين صور القرآن الكريم.

وكانت الأشكال النجمية المتعددة شائعة، وقد وصل هذا الأسلوب إلى قمته فى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى عندما وظف المماليك الزخرفة لتزيين المصاحف، وهناك احتمال أن زخرفة الأرابيسك ربما اشتقت من المشربيات، والذى كان سائداً فى العصر المملوكى، كما نظم القرميد أيضاً فى أشكال هندسية والفنان غالباً ما يلونها بأسلوب مختلف ليبرز الرسم، وفى هذا النوع من الزخارف كان يوجد أيضاً المتوازيات، وبالنسبة للزخارف النباتية كانت هناك الأشكال المختلفة التى صورت فى كوشات العقود، وفى الأجزاء المعمارية الأخرى فى المخطوطات التركية المملوكية.

على أية حال فإن الزخارف الشائعة فى كوشات العقود تتكون من الأشكل النباتية ويجب أن يشار إلى أن الأرابيسك الذى ربما انبثق من عدم رغبة المسلم فى خلق شكل معين أو محدد وكان يتكون عادة من عنصرين:

١- التداخل والتشابك.

٢- العناصر النباتية.

وهذه الأشكال مع المراوح النخيلية والأشكال النباتية الخشنة التى ظهرت على النماذج المعمارية يجب أن تعتبر جزءاً من الأشكال النباتية التى استعملت فى زخرفة النسيج.

وهذه الأشكال الخلقية هى سمة القرن الرابع عشر الميلادى والتى استخدمت فى عصر المماليك من خلال التأثيرات المغولية الجديدة، وقد استخدمت هذه الأشكال الخلقية فى زخرفة الأخشاب كما وجدت فى نسخ المقامات فى أكسفورد وفيينا المؤرخة (١٣٣٤م، ١٣٣٧م)، وفى مخطوطة ميونيخ غير المؤرخة ومخطوطات باريس.

وأخيراً الشكل النهائى للزخارف هو الخط العربى، والخط العربى كان له أكبر قيمة فنية عند المسلمين والرسول عليه الصلاة والسلام، وفى الواقع أن الخطاط كانت له مكانة ووضع أفضل من المصور نفسه لأنه يعمل على نسخ القرآن.

والخط غالباً ما يكون خط نسخى فى أحجام مختلفة، ولكن فى كتاب الحيوان فى ميلانو وكذلك فى واحدة من مخطوطات الحيل الميكانيكية فى القاهرة يمكن مشاهدتها حيث كل العناوين مكتوبة بحروف كبيرة مذهبة، وبألوان متنوعة، والنص الرئيسى فى كل المخطوطات يكتب بالخط الأسود، ولكن هناك ملاحظات وتوقيعات بالحبر الأحمر والأسود فى الكتابات الموجودة حول الهامش.

وفى باريس فى الحيل الميكانيكية العنوان مكتوب بالأسود، وأحياناً كما فى كتاب الحيوان فى الأسكوريال العناوين مكتوبة بالأحمر على أرضية ذهبية.

وفى مؤلف الحيوان كانت هذه العناصر تستخدم فى الفقرات الجديدة، والفصول أيضاً، وكانت العناوين تكتب بطريقة أخرى بحروف ذهبية فوق الإطار، وغالباً ما كان يكتب اسم الحيوان المصور بخط نسخى على الإطار بلون مخالف.

المدرسة العربية فى إيران

اهتم الفرس بالتصوير منذ عصر مانى الذى انتشر مذهبه الدينى بين قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا مما أدى إلى العصور على بقايا رسوم حائطيه ومخطوطات مزوقة بالتصاوير ترجع إلى القرنين ٨ و٩م فى خوجو عاصمة قبائل الأويغور.

كما عثر فى إيران على آثار تصاوير بالألوان المائية على الجص فى نيسابور ترجع إلى القرون الإسلامية الأولى، هذا فضلاً عن الفنون الساسانية التى ازدهرت فى إيران قبل العصر الإسلامى.

ولم يكن الاهتمام فى إيران فقط بالرسوم الجدارية والمخطوطات، ولكن اشتهرت إيران أيضاً بفنونها التطبيقية التى شاع استخدام التصوير عليها كالخزف الإيرانى المنسوب لمدينة الرى، وقاشان، وساوه، حيث كانت الموضوعات التصويرية الواردة على خزف تلك المناطق وثيقة الصلة بموضوعات التصاوير التى رأيناها فى المخطوطات الموضحة بالصور، ذات القصص الأدبية أو التاريخية أو الأساطير، وأيضاً بعض مناظر الصيد أو الحرب أو المبارزة.

والصلة وثيقة جداً بين تصاوير المخطوطات التى ترجع إلى المدرسة العربية وتلك التصاوير التى رأيناها على خزف مدينة الرى (المينائى)، وبلغ التشابه أشده بحيث يؤدى إلى الاعتقاد بأن مصورى الخزف المينائى هم أنفسهم مصورى المخطوطات.

ومن ثم وصلنا عدد من المخطوطات الفارسية المزوقة حسب المدرسة العربية، مما يثبت ازدهار هذه المدرسة فى إيران، واستمرت

أساليب المدرسة العربية فى إيران إلى ما بعد غزو المغول، بل أن بعض مخطوطاتها المزوقة بالصور عاصرة المدرسة المغولية الجديدة.

وتعتبر شيراز عاصمة فارس أهم مراكز التصوير الإسلامى حسب المدرسة العربية فى إيران، حتى بعد أن حكم المغول إيران ظل إقليم فارس وخاصة عاصمته شيراز محافظاً على كيانه، إذ أن تلك المنطقة لم يحكمها المغول حكماً مباشراً، وذلك لأن أحد الأتابكة استطاع أن يستقل بحكم هذا الإقليم، وبعد وفاته ظلت أسرته تحكم جنوبى إيران كولاة للسلاجقة، ثم لخواريزم شاه، وأخيراً كولاة للمغول. وظل الولاة يحكمونها واحداً تلو الآخر حتى فتحها تيمور فى سنة ١٣٩٣م. ومن ثم احتفظ الإقليم بروحه الوطنية، وأصبح موطناً ملائماً لازدهار الأدب الفارسى. وفى هذا الإقليم ولد الشاعر سعد الشيرازى، وفيه تكب أعظم مؤلفاته (البستان) وكذلك (الجلستان).

ومن المخطوطات الفارسية المزوقة التى ترجع إلى النصف الأول من القرن ٨هـ/١٤م، أى بعد غزو التتار بأكثر من قرن من الزمان مخطوط (مؤنس الأحرار)، المحفوظ فى متحف المتروبوليتان للفن، ومؤرخ بعام (٧٤١هـ). وأيضاً كتاب (مفيد الخاص) للرازى محفوظ فى ضريح الإمام الرضا بمشهد، ويلاحظ أن تصاوير هذا المخطوط قريبة الشبه بتصاوير (كتاب البيطرة)، ومن ناحية أخرى تشبه رسوم خزف الرى البسيطة التى ترجع إلى عام ١٢٠٠م، وذلك مما يرجح المخطوط إلى بداية القرن (١٣م).

وأيضاً مخطوط فارسى آخر (تاريخ الطبرى) حيث تظهر به مميزات المدرسة العربية. الذى أتت تصاويره مشابهة لتصاوير

المخطوطات المزوقة التى تنسب لبلاد العراق فيما قبل غزو المغول، وفى ذات الوقت مشابهة للصور المرسومة على الخزف الإيرانى السلجوقى، من حيث التصميم العام، والرسوم الآدمية، والوحدات الزخرفية، ولهذه الاعتبارات يمكن إرجاع المخطوط إلى النصف الأول من القرن ١٣م.

وأيضاً كتاب (سمكى عيارى) تأليف صدفة بن أبى القاسم الشيرازى وكذلك بعض مخطوطات فارسية فى كتاب (كليلة ودمنه).

وينسب أيضاً للمدرسة العربية فى إيران عدد من المخطوطات الموضحة بالصور منها (الشاهنامة)، تلك الملحة الفارسية التى تتلائم مع البيئة وطبيعة المنطقة التى حافظت على روحها الوطنية وقوميتها أثناء حكم التتار، كما أن تصاويرها حافظت على روح المدرسة العربية، ولم تتأثر بالأسلوب المغولى إلا تأثيراً قليلاً، ومما يؤكد نسبة هذه المجموعة من الشاهنامة إلى شيراز، هو أن إحدى النسخ تشتمل على نص يشير إلى أنها نسخت سنة ٧٤١هـ (١٣٤٠-١٣٤١م) لمكتبة قوام الدولة والدين الحسن وزير فارس، وقد تفرقت تصاويرها بين عدد من المتاحف والمجموعات الفنية حيث يوجد جزء يشتمل على ١٠ تصاوير فى مجموعة شيستر بيتى.

وهناك نسخة أقدم من الشاهنامة تحمل تاريخ واسم ناسخها (نسخت فى (٧٣١هـ/١٣٣٠-١٣٣١م)، الحسن بن على الحسين البهمنى).

وبالإضافة إلى المجموعات السابقة المؤرخة، هناك مجموعة أخرى من الشاهنامة غير مؤرخة، ولكن أمكن نسبتها إلى شيراز لما بها من مميزات تتشابه مع المخطوطات المؤرخة، كما :أن بها من الخصائص

الفنيـة التـى تظهـر فـى صـور خـزف الـرى المتعـدد الألـوان علـى أرضـية ذهبية.

ومن المخطوطات الأخرى التى تشتمل على تصاوير بها مميزات وخصائص المدرسة العربية فى إيران مخطوط مؤرخ من كتاب (مؤنس الأحـرار). نـسخ فـى ٧٤١هـ (١٣٤١م) توجـد ورقـة منـه فـى متحـف المتروبوليتـان، ورغـم أن المخطوطـات ترجـع إلـى عـصر المغـول إلـى أن تـصاويرها تـشتمل علـى خـصائص المدرسـة العربيـة فـى إيـران، وهنـاك مخطوطـات جمعـت بـين المدرسـتين العربيـة والمغوليـة مثـل كتـاب (منـافع الحيوان) لابن بختشوع من التصاوير التى رسمت حسب المدرسة العربية نسخة فى مكتبة مورجان فى نيويورك بها نص يفيد أنه نسخ فى مراغة بأمر السلطان غازان خان عام (٦٩٧ أو ٦٩٩هـ).

كما أن هناك مخطوط يرجع إلى عصر المغول بإيران وبه بعض تصاوير مرسومة حسب المدرسة العربية وهو مخطوط من (كتاب الآثار الباقية عن القرون الحالية) للبيرونى، محفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة، تم نسخة فى سنة ٧٠٧هـ (١٣٠٧م).

على أية حال ومما سبق يتضح أن المدرسة العربية عاشت فى إيران إلى ما بعد غزو المغول، بل وعاصرت المدرسة المغولية الجديدة، لذلك تميزت التصاوير الى تنسب لإيران زمن المدرسة العربية بمميزات خاصة، تضاف إلى الخصائص الرئيسية التى سبق وأن ذكرناها، والتى ميزت تصاوير المدرسة العربية بصفة عامة، ومن أهم مميزات التصاوير الإيرانية أنها تحتوى على أغلب الأحيان على نص فارسى، وأن خلفية الصورة ملونة خاصة باللون الأحمر، أما الرسوم الآدمية فهى ذات سحنة

تركية، كما تميزت التصاوير الإيرانية أنها تحمل بعض الملامح الصينية، التى ربما انتقلت إلى إيران من التركستان الصينية، أو عن طريق تقليد رسوم الخزف، أو الحرير الصينى، الذى كان يصدر إلى إيران قبل غزو التتار.

الباب الثالث
التصوير الإيرانى ومدارسه

الفصل الأول: المدرسة المغولية

الفصل الثانى: المدرسة الجلائرية — المظفرية

الفصل الثالث: المدرسة التيمورية

الفصل الرابع: المدرسة الصفوية الأولى والثانية

الفصل الأول

المدرسة المغولية

بعد أن قضى التتار المغول على الدولة العباسية فى العراق وإيران (٦٥٦هـ/١٢٥٨م)، وما أن استقر التتار المغول فى إيران حتى شرعوا يؤسسون بها دولة لهم، واستمروا يحكمون إيران كجزء من الإمبراطورية المغولية الشاسعة التى امتدت حتى شبه القارة الهندية.

ومن ثم بدأ الميلاد الحقيقى للفن الإيرانى الذى تأثر بالثقافة والحضارة الآتية من الشرق الأقصى، إذ أن الأسرتين اللتين كانتا تحكمان فى الصين وإيران خلال القرنين (٧، ٨هـ) كانت تجمع بينهما روابط الجنس المغولى، فضلاً عن أن المغول حين أتوا إلى إيران أحضروا معهم عمالاً وصناعاً من الصين.

هذا فضلاً عن التأثيرات الفاطمية التى أتت من الغرب، لأنه بعد سقوط الخلافة الفاطمية فى مصر على يد الأيوبيين هاجر الفنانين إلى بلاد فارس، وبلاد ما بين النهرين، وهناك قابلوا المراكز الفنية والثقافية المغولية، ويدل خزف الرقة على وجود التأثيرات الفاطمية والصينية، وسرعان ما استفاد المغول من مواهب الفنانين المقيمين فى مدن فارس، وأيضاً البصرة والكوفة، بالإضافة إلى المواهب الفنية والأساليب الآتية من الغرب والشرق، ومن هنا تشكل طراز فنى جديد، تميز بقوته وثرائه وخاصة فى رسوم الأشخاص، وجمال الألوان وتنوع الموضوعات.

ويتمثل الميراث الفنى للعصر المغولى فى القطع العديدة من الخزف التى عثر عليها فى سلطان أباد، والتى صنعت خصيصاً للأمراء، وهى الآن تمثل ثروة قيمة ضمت لمجموعات وأعمال فنية فى أوروبا

وأمريكا، هذا بالإضافة إلى بضعة مخطوطات وهى قليلة العدد وموزعة فى مكتبات مختلفة فى أوروبا، ورغم قلتها إلا أنها كبيرة فى قيمتها الأثرية لأنها جيدة الحفظ، وهذا مكنا من إدراك ومعرفة مميزات فن التصوير فى العصر المغولى.

وظلت المدرسة العربية تنافس المدرسة المغولية حيث سادت واستمرت طوال العصر المغولى نفسه، وذلك بسبب الفترة الوجيزة التى حكم فيها المغول إيران، كما أن انشغال المغول بالحروب أدى إلى عدم اهتمامهم برعاية الفن وتشجيع الفنانين اللهم إلا فى فترات قصيرة.

ومن أقدم المخطوطات التى تشتمل على تصاوير مرسومة حسب المدرسة المغولية مخطوط من كتاب (منافع الحيوان) لابن بختيشوع، تم نسخه فى مراغة فى العقد الأخير من القرن الثالث عشر الميلادى، بأمر السلطان غازان خان، وهو محفوظ فى مجموعة مرجان فى نيويورك، وتميزت تصاوير هذا المخطوط بأن بعضها مرسوم بحسب المدرسة المغولية، والبعض الآخر بحسب المدرسة العربية، وبلغ حد الإتقان فى تصاوير هذا المخطوط فى الجمع بين محاكاة الطبيعة، والروح الزخرفية. ويبدو ذلك فى رسم العناصر نفسها، حيث عنى المصور برسم الحيوان رسما دقيقاً قريباً من الطبيعة، وفى نفس الوقت نجد الطابع الزخرفى فى رسوم النبات والأشجار ذات الأوراق التى وزعت بطريقة زخرفية، فى حين رسمت الأغصان بطريقة قريبة من الطبيعة، ومن تصاوير هذا المخطوط (لوحة ٤٤). تمثل التصويرة أنثى وذكراً من الخيل، حيث رسم المصور أنثى الخيل فى مقدمة الصورة بأسلوب واقعى قريب من الطبيعة وإن جنح إلى الطابع الزخرفى فى تلوين بعض أجزائها باللون الذهبى، وتقف أنثى الخيل على أحد مستويات الأرضية التى تنطلق منها النباتات والأعشاب

التى رسمت باللون الأخضر، فى حين تنمو إلى اليسار فى الصورة شجرة ضخمة أفلح المصور فى رسم تفاصيل جذعها القوى مستخدماً اللونين الأصفر والأسود والبنى الباهت، ورسمت أوراقها باللون الأخضر، فى حين تظهر إلى أقصى اليمين رأس ذكر الخيل المطهم حيث رسم باللون الأسود مع اللون الأبيض فى مقدمة رأس الفرس، ونلاحظ فى هذه الصورة اتساع المقدمة على حساب المؤخرة التى تمثل الأفق، وكما هو واضح تخلو الصورة من أية عناصر أخرى، ويلاحظ التأثير الصينى الواضح فى رسم الحيوان ورسم الأشجار.

وأيضاً نسخة من مخطوط "الآثار الباقية عن القرون الخالية" للبيرونى. محفوظ بمكتبة خاصة بأدنبرة، نسخة ابن القبطى فى عام (٧٠٧هـ/١٣٠٧م). تتميز تصاوير هذا المخطوط باشتمالها على طابع الحزن والكآبة بغض النظر عن مواضيعها، كما يغلب على الرسوم الآدمية قصر الأجسام، وكبر الرؤوس التى تحف بها هالات، وحول العضد عصابة، وطيات الثياب رسمت بطريقة زخرفية محوره تشبه تكسر المياه، كما يلاحظ فى أعلى التصويره رسوم تمثل السحب رسمت كأنها ستارة تتدلى من الإطار العلوى للتصويره، وإلى جانب التصاوير الدينية الإسلامية اشتمل المخطوط أيضاً على موضوعات دينية مسيحية. ومن تصاوير هذا المخطوط (لوحة ٤٥) تمثل الصورة بشارة جبريل للسيدة مريم بحملها بالسيد المسيح. ونشاهد فى التصويرة السيدة مريم ترتدى ملابس فضفاضة عبارة عن قميص طويل يصل إلى قدميها من أسفل يعلوه رداء لون باللون الأسود والأصفر يبدأ من على رأسها التى يعلوها طاقية تشبه القلنسوة، وهى جالسة على أحد الجبال التى خلفها وتمسك بيدها اليسرى إناء وتضع يدها الأخرى أسفل خدها. ويقترب منها الملاك جبريل عليه

السلام فى هيئة بشر. يرتدى أيضاً ثياباً واسعة فضفاضة عليها رداء أسود اللون. ونشاهد الملاك يقترب من السيدة العذراء وهى فى حالة من التفكير ولا تلتفت إليه ونشاهد الملاك وهو يشير بيده اليسرى إلى السيدة العذراء، ونلاحظ أن الوجوه وما بها من ملامح بها تأثيرات صينية.

ونلاحظ أن الحدث الذى صوره المصور هنا وفقاً لما جاء فى إنجيل "جيمس" وليس كما ذكر القرآن الكريم، حيث يذكر أن السيدة العذراء كانت تجلس تحت نخله، بينما وفق المصور فى تصوير الملاك بهيئة بشريه كما جاء فى القرآن الكريم والإنجيل، ونشاهد خلف السيدة مريم والملاك مجموعة من الجبال المخروطية الشكل التى لونت باللون البنى الأصفر وذلك لكى يعطى المصور انطباعاً بالعمق، فى حين صور المصور فى الجبل الأوسط من أسفل فتحة تمثل مدخلاً لكهف.

ومن أقدم المخطوطات التى زوقت حسب المدرسة المغولية فى إيران كتاب "جامع التواريخ" الذى ألفه الوزير رشيد الدين وقدم الجزء الأول منه للسلطان أولجاتيو فى ١٤ أبريل عام (١٣٠٦م)، وتمثل تصاوير مخطوطات هذا الكتاب التى ترجع لأزمنة مختلفة موضوعات مختلفة تاريخية، ودينية وأساطير خرافية، ومناظر الحروب، ومجالس السلاطين، والأمراء، وأحداث البلاد.

ومن أقدم المخطوطات المؤرخة فى هذا الكتاب نسخ عربية بعضها محفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة، والبعض الآخر فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، وتم نسخ هذه المخطوطات للمؤلف نفسه رشيد الدين فى بلدة الرشيدية بالقرب من تبريز.

أما مخطوط أدنبرة فيرجع إلى سنة ٧٠٧هـ (١٣٠٦م) ويحتوى على تاريخ للأنبياء، وملوك فارس وسيرة النبى صلى الله عليه وسلم وبعض معلومات عن العباسيين، الغزنويين والسلاجقة، ويتكون من ٢٧٧ ورقة ويشتمل على ٧٠ تصويره. ومن أبرز المميزات المغولية ملامح الأوجه، والثياب وتنوع أغطية الرأس، وطريقة ترتيب الشعر للرجال والنساء، وإتباع قواعد المنظور تبدو فى وضوح فى رسم الأشخاص وأرجل المقعد. ومن تصاوير هذا المخطوط (لوحة ٤٦). تمثل التصويره قصة إلقاء سيدنا موسى عليه السلام فى اليم وهو طفل وليد. وموجزها أن أم موسى خافت على ابنها الوليد من فرعون الذى بغى وتجبر وأمر بذبح أولاد بنى إسرائيل، فوضعته فى صندوق وألقت به فى اليم, ثم التقطته آل فرعون واستطاعت امرأة فرعون أن تقنع فرعون بتبنى الطفل ليكون لهم عدواً وحزناً، ونشاهد فى التصويرة الصندوق الذى بداخله الطفل الوليد فى عرض النهر المرسوم ينحرف من الركن الأيسر الأعلى إلى الركن الأيمن الأسفل بحيث يعطى إنطباعاً بقوة تيار المياه المنحدرة بقوة إلى أسفل، فعبر المصور عن المياه بخطوط قوسيه قوية معبرة وعبر عن رجرجة المياه تعبيراً زخرفياً يشبه إلى حد ما رسم المياه فى صورة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٥٨٤٧ عربى) والمؤرخ بـ (٦٣٤هـ (١٣٢٣م). الذى يشبه رسم تجمع الديدان، وإلى حد ما يمكن القول بأن رسم النهر هنا ربما يعطينا فكرة عن صورة نهر النيل فى خيال المصور الذى قام برسم هذه الصورة. ويقف فى الصورة على ضفة نهر النيل ثلاث نساء من آل فرعون فى حالة استعداد لالتقاط الصندوق على ضفة النهر الجارى وهن يشرن بأيديهن إلى الصندوق.

أما المخطوط المحفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن فقد نسخ فى ٧١٤هـ/١٣١٤م، ويضم ٥٩ ورقة و١٠٠ تصويره بعضها دينى مثل أجزاء من سيرة النبى صلى الله عليه وسلم وخلفائه، بالإضافة إلى تاريخ الهند وسيرة بوذا، وجزء من تاريخ اليهود. وتتضح خصائص المدرسة المغولية فى انقسام الصورة إلى مقدمة ومؤخرة لا صلة بينهم، أما ملامح الأوجه فهى بأسلوب مغولى، أما رسوم الخيل قد وضحت أعضائها بدقة، كما جمعت رسوم طيات الثياب بين محاكاة الطبيعة والزخرفة، كما يتضح مراعاة قواعد المنظور من حيث توزيع المجموعات فى التصويرة، كما تبدو التأثيرات الصينية من حيث رسوم العمائر، والمناظر الطبيعية، وملامح الوجه، والثياب. ومن أمثلة (لوحة ٤٧) جبال الهند – تمثل التصويره جبال الهند، وهى نموذج للمناظر الطبيعية الخالية من الرسوم الآدمية والحيوانية إذ تتألف من مجموعة من الجبال الشاهقة الارتفاع ذات شكل مخروطى لونت باللون الأحمر، والأصفر. وهناك مجموعة من النقاط البيضاء التى تظهر بوضوح على الشكل الخارجى، وهناك شريط عند عكس اتجاه الأفق، وتنمو على سفوح هذه الجبال الأشجار والشجيرات التى تنهى فروعها وكأنها فى مهب الريح، وترتفع هذه الجبال على حافة نهر رسمت مياهة كأنها نقط بيضاء على أرضية زرقاء، وتسبح فى هذا المجرى الأسماك التى استخدمت بدلاً من التنين فى الأسلوب الصينى، بالإضافة للبط السابح الذى يعطى ويمنح الحياة الجميلة.

وأيضاً (لوحة ٤٨) – تمثل التصويره الطريق إلى بلاد التبت. ونشاهد فيها منظراً طبيعياً يشتمل على مجموعة من التلال تنمو على سفوحها المدرجة بعض الشجيرات، ويحرى مجرى مائى ضيق من أعلى إلى أسفل بحركة لولبية تضفى على الصورة بعض الحركة، ويوجد إلى اليمين منزل ظهر

جانب منه وأمامه يجلس شخص فى هيئة صينية، وبجوار المنزل رسم المصور شجرتين كبيرتين، ويوجد إلى اليسار منزل آخر ظهر جانب منه يتقدمه شخص فى هيئة صينيه وكأنه يدخل هذا المنزل.

و(لوحة ٤٩) – تمثل التصويرة شجرة بوذا المقدسة، ونشاهد فيها منظراً طبيعياً يخلو تماماً من الرسوم الآدمية، حيث نشاهد مجموعة من الأشجار وقد رسمت بأسلوب واقعى ذات سيقان واضحة التفاصيل، ولقد وزع المصور رسومه بحيث تنطلق كل شجرة من خط من الخطوط التى توضح المستويات المتعددة من أرضيه الصورة.

كما وجد فى متحف طوبقابوسراى فى استانبول جزء من مخطوط مزوق من كتاب "جامع التواريخ" يرجع إلى تبريز عام (٧١٧هـ/١٣١٧م)، ويتضح فى تصاوير هذا المخطوط خصائص المدرسة المغولية والتى تتشابه تصاويره مع المخطوطين السابقين المحفوظين فى أدنبرة والجمعية الآسيوية الملكية فى لندن.

وتوجد نسخة أخرى من مخطوطة جامع التواريخ محفوظة فى (المكتبة العامة بباريس تحت رقم ١١١٣ فارسى)، ويعتقد بلوشيه أن هذه المخطوطة لا تبعد عن عصر رشيد الدين، وهى فى هذه الحالة تعتبر من النماذج المبكرة للطراز الفارسى الحقيقى، وهى لذلك لا تقدر بثمن وعلاوة على ذلك فإنها منفذة فى جميع مراحل إنجازها بواسطة الفرس، والدليل على ذلك أنها تختلف تماماً عن جميع المخطوطات التى ذكرت عاليه.

ومن أهم المخطوطات أيضاً خمس مخطوطات ذات تصاوير فى حالة جيدة من الحفظ والمعروف أنها موجودة فى مكتبات أوربا الكبيرة ولذلك لم أستطع التحقق من شئ ذات أهمية ترك الآن فى مكتبات

القسطنطينية أو القاهرة، ولذلك كان من المدهش إلى حد ما أن نكتشف أن الترجمة الفارسية لمنافع الحيوان مؤرخة بعام (٦٩٥هـ/١٢٩٥م).

وهى معروضة الآن فى إحدى أسواق طهران، وهى بين يدى مستر فيجينير فى باريس، وتحتوى تلك المخطوطة على أربع وتسعين تصويرة، أغلبها لحيوانات هذا بالإضافة إلى صور آدمية وقد حددت بعض الرسوم الحيوانية بخطوط دقيقة، ومن الملاحظ أن ألوانها شبيهة بألوان مخطوطة جامع التواريخ (فى المكتبة الآسيوية الملكية بلندن) حيث الألوان المتناسقة الضاربة إلى اللون الرمادى، ولهذا المخطوط أهمية خاصة تكمن فى احتوائه على بعض صور الأشخاص العارية والتى تشبه صور الأشخاص الهندية وذلك من حيث الوضع والهيئة، يمكن أن نلاحظ أيضاً الطراز الهندى فى رسوم الأوانى الساسانية أو الإسلامية المبكرة جداً والمصنوعة من البرونز أو الفضة، ومن الممكن أن تكون التقاليد أو النماذج الهندية قد حفظت فى بعض أجزاء من بلاد ما بين النهرين. كما أن رسوم الحيوانات تشبه تلك التى رسمت فى العصر المبكر بالرغم من أنها رسمت بطريقة غير واقعية، كما أن زخارفها الكثيرة تجعلنا نعتقد بأنها من رسوم الفرس وليس العرب أو المغول، وكذلك رسوم الأشجار رسمت بنفس الطريقة التى ترجع إلى العصر المبكر.

ويبدو لى أن الفنان قد رأى نماذج مبكرة، ثم طبق ببساطة الطراز الصينى الجديد ذات الخطوط الجميلة والألوان الرمادية فى الرسم.

وتعتبر المخطوطات التى تحمل تاريخ يرجع إلى تلك الفترة هى الأعمال الوحيدة التى أتمنى إخراجها للضوء، ولكن سوف يستغرق هذا وقت طويل للبحث فى كل المكتبات، وذلك لأنه يمكن احتسبا أى أعمال

فنية قبل هذه الأعمال، ومن النظرة الأولى يمكننا أن نلاحظ أن تصاوير مخطوطة جامع التواريخ المحفوظة بالجمعية الآسيوية الملكية بلندن قد ظهر بها طراز جديد، حيث تختلف التحديدات كلية، أما الخطوط الخشنة ذات النسق الواحد فترى سريعة التأثير ويغلب عليها الطابع الخطى، كما أنها نفذت بسرعة وبلمسات رقيقة.

أما أشكال الأشخاص فقد رسمت بسرعة كما هو المعتاد فى التصوير الصينى المبكر، وهو ما يختلف تماماً عن الطريقة التى رسموا بها أثناء عصر الخلافة، وواضح أن هذه المخطوطة المقصود منها قد قصد بها أن تكون عمل أثرى خالد فى تاريخ الشعوب العظيمة، وعلى الرغم من سيادة الطراز الصينى فإنه من الصعب تحديد الأصول الصينية الفنية الدقيقة، كما أنه لهذه المخطوطة أهمية خاصة من حيث إظهارها للفن الفارسى المبكر، بل أنها لازالت تحتوى الكثير لأنها ترتبط بتلاريخ الفن الصينى، والتصاوير التى تحويها سوف تنشر بإطراد فى معظم المؤلفات الأوربية وخاصة مؤلفات مارتن وبلوشيه.

وأتمنى أن يستطيع فن النقد مستقبلاً حل التساؤلات التى سوف تنتج عن هذه التصاوير، وهى متعددة لدرجة أنى لا أستطيع حصرها الآن. ورسوم هذه المخطوطة جزء منها صينى بالتأكيد كما أن بعضها اخر لسي من عمل فنانى الصين، وربما نفذت المناظر الإسلاميةب واسطة فنانين فرس، كما رسمت المناظر الأرضية العامة على أساس الطراز الصينى والذى لم يكن معروفاً تماماً فى العصور السابقة، حيث نجد أن الخلفية عبارة عن شجرة أو شجرتان، كما أنه من المهم أن ما إذا كانت التصاوير التى تمثل الأباطرة الصينيين من أصول صينية أم أنها عبارة عن عمل تخيلى للفنانين.

وقد استخدم المغول التصاوير الصينية لزخرفة مخيماتهم وحجراتهم، والثلاثة تصاوير التى بيناها فى هذا العمل من المحتمل أنها تمثل بقايا صور حالة الأمير المغولى.

وأنا أميل إلى الاعتقاد بأن بعض هذه التصاوير منقولة من تصاوير جدارية، ومن ناحية أخرى ربما أيضاً كانت هذه التصاوير تستخدم كنماذج لتصاوير جدارية، وقد غلب على فنانو الشرق الشعور الغير عادى بالتأثير الزخرفى لدرجة أنهم كانوا دائماً يصممون أعمالهم الفنية بمقياس صغير ثم يضخموها فيما بعد، وذلك على غرار الطريقة التى عمل بها النحاتون المصريون، الذين صنعوا نماذج صغيرة لأفكارهم الضخمة، واتبعت نفس الطريقة التى رسمت بها زخارف السجاجيد التى رسمت بمقاييس دقيقة جداً ثم كبرت، مع ملاحظة أن الفنان الذى كان يقوم بتزويق المخطوط هو الذى كان يقوم بوضع تصاميم زخارف السجاجيد.

وليس من الممكن إثبات أن الرسوم الزخرفية الموجودة فى المخطوطات هى أساس كل الفن الزخرفى الشرقى، ولكنها فى أهميتها تعادل أهمية فن الكتابات العربية القديمة، والتى من سوء الحظ أهملت تماماً من قبل المهتمين بالفن الشرقى.

وفى الجزء المكتشف حديثاً من هذه المخطوطة والذى يخص مكتبة جامعة أيدنبرج، توجد بعض التصاوير التى توضح أنهم كانوا يعتمدون بدون شك على المصادر الأصلية لهذا العصر المنحدرة من الإمبراطورية الرومانية، وهى بالتأكيد متأثرة بها وذلك إن لم تكن من رسوم النقوش المنحوتة أو من رسوم الفريسكو.

وقد اتخذ الفنانون الذين استخدمهم رشيد الدين نماذجهم الفنية من حيث كانوا يجدونها، وفى هذا الوقت بالذات كانت الآثار الرومانية موجودة فى القرى الواقعة حول تبريز أكثر مما هى فى الوقت الحالى، ومن الملاحظ أن الألوان المستخدمة تختلف تماماً عن تلك الألوان التى استخدمها فنانو عصر الخلافة، حيث سيقابلنا الآن عالمان مختلفان، الرومانى يونانى، والشرق الأقصى وبدلاً من الألوان القوية التى ظهرت فى العصر السابق، نجد الآن كل شئ مغطى بغشاء رمادى لامع، حيث تبدو التصاوير وكأننا ننظر إليها من خلال اللون الرمادى كما نلاحظ اللون الفضى واللون الذهبى ذات الخواص الغير عادية والذى استخدمه الفنانون فى عصر الخلافة نلاحظ أن هذين اللونين قد اختفيا تماماً.

ولم يستمر هذا الطراز المغولى طويلاً فقد عاد السادة المغول إلى ديارهم، وأصبح الفنانون المحليون هم سادة حقل التصوير، حيث استحوذت التقاليد القديمة على النفوذ وانحدر النفوذ المغولى تدريجياً، وفى بداية القرن الرابع عشر الميلادى عاد الفانون الفرس إلى الحكام الذين كانوا شيئاً فشيئاً تأثروا بفنانى العصر المغولى.

ومن أجمل النماذج الفنية للمدرسة الفارسية فى هذا العصر نسخة من مخطوطة جامع التواريخ المحفوظة فى (المكتبة العامة بباريس برقم ١١١٣ فارس)، ولا تقتصر أهميتها على أنها إحدى حلقات تاريخ الفن فى فارس، بل أنها ربما مازالت أكثر ما يوضح الحياة فى قصور الأمراء المغول الذين استحوذوا على السلطة لمدة تزيد عن قرن ونصف من الزمان، أما بالنسبة لمخطوطة مقامات الحريرى فإن مكانتها بالنسبة لعصر الخلافة تعادل مكانة هذه المخطوطة بالنسبة للعصر المغولى حيث أنها تعتبر مصدر هام فى دراسة وحياة وعادات وثقافة سكان هذا البلد فى

العصر الذى لم يتخلف لنا منه سوى ثروات فنية قليلة، حيث أنه من الصعب كتابة أى عمل عن المغول فى فارس بدون إعطاء توضيحات فى هذا الجزء.

بالإضافة إلى أن هذه المخطوطة توضح الطراز الفارسى المنافس لهذا العصر فإنها تبين أيضاً الأسلوب السريع الذى تأثر به المغول والسرعة التى أصبحت بها مشابهة للمدرسة الجديدة.

ومن الملاحظ فى هذه المخطوطة أن الخطة العامة للرسوم صينية، ولكن شكل الأشخاص ظل كما هو واحد من الآثاريات الفارسية القديمة، كما ظلت الألوان على نفس الأسلوب القديم وربما أغنى وألمع، ومن المؤكد أن الفنانين الصينيين علموا تلاميذهم الفرس كيف يعدون الألوان، كما اختلفى اللون الذهبى الثقيل الذى استخدم فى عصر الخلافة.

وقد يستاء البعض من جمود الأشكال الآدمية، ولكن يجب ألا ننسى أن العادات المغولية لم تكن تمتلك الأشكال الآدمية فى موروثهم القديم مثل تلك التى ورثها العرب، كما أنه من المعروف أن المغول أتوا من بلاد باردة، واضطروا إلى قضاء جزء كبير من حياتهم على ظهر الخيل فى الهواء الطلق، وبالضرورة كانت ملابسهم من النوع الثقيل غير المتقن، وذلك حتى يتناسب مع الطقس الذى يعيشون فيه، وهؤلاء الذين فتحوا فارس كانوا يعلمون القليل عن أولئك الذين كانوا يصنعون أفضل أنواع الملابس لقصر الشاه عباس.

وأعتقد أن أى شخص سوف يسلم بأننى كنت على حق فى تمييزى لشخصياتهم الجريئة للمناظر المهذبة فى عصر الشاه عباس، حيث كان

يظهر فيها الهدف الرئيسى للفنان بإظهاره حركة لطيفة للموديل كما كان يرسم الملابس الحريرية بدقة ويظهر فيها خيوط الذهب.

وتوجد عدة تصاوير فى نسخة مكتبة أيدنبرج ذات أهمية خاصة وبها صورة رسمت على غرار الطراز المغولى وهى تمثل أمير يرتدى بدلة مسلحة من النوع الذى كان يرتدى فى عصر أسرة تانج (٦٠٠-٩٠٠م) وفى وجهه كثير من التعبيرات، ولا يوجد فى أوربا أى تصويرة بهذه الصفات عملت فى نفس الوقت، ومن المحتمل أنها صورة حقيقية لتيمور رسمت فى حوالى ١٣٨٠م بواسطة واحد من الفنانين الباقين من المدرسة المغولية، وربما يمثل هذا الزى المسلح أحد أجداده على عرش الصين.

وبالنسبة للصورة القديمة المعروفة لقاهر العالم منقولة بواسطة بهزاد فى سفر نامة المؤرخ بعام (٨٧٢هـ/١٤٦٧م).

كما يتمثل أسلوب المدرسة المغولية بوضوح فى عدد من التصاوير الى تنسب إلى مخطوط مزوق من الشاهنامة تعرف باسم ديموت Demotte وتتميز تصاويرها بأنها كبيرة الحجم وتمتد بعرض الصفحة، وهى فى نفس الوقت تشبه مخطوطى جامع التواريخ فى أدنبرة، والجمعية الآسيوية الملكية فى لندن. وتتضح مميزات المدرسة المغولية فى تقسيم التصويرة إلى مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والأفق، وفى الثياب والأحذية، وأغطية الرأس وملامح الوجوه، بالإضافة إلى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية البحتة تشتمل شاهنامة ديموت على تصاوير أخرى بها مميزات تنبئ بقرب ظهور أسلوب إيرانى جديد، له طابع خاص يختلف عن طابع المدرسة المغولية عرف باسم المدرسة التيمورية. ومن تصاوير هذا المخطوط (لوحة ٥٠) - تمثل التصويرة

رستم يصرع أشكابش وجواده ونشاهد فى التصويرة البطل رستم يرتدى قميصه الحربى الذى لون باللون البرتقالى، ويرتدى على رأسه خوذته الحربية، وله لحية سوداء وشارب كبير، قد أمسك برمحة المصنوع من الأشجار وصوب سهماً إلى جواد عدوه. فأومأ الجواد للأمام وألقى بسيدة على الأرض، وقد أدرك التركمانى ما حدث بسرعة وأطلق وابل من السهام لكنه فشل فى أن يخترق درع البطل رستم، ونلاحظ أن المصور قد عبر عن الحدث بخطوط قوية عنيفة. فقى حين يقف رستم لرمى رمحه فإن كلاً من البطل والنباتات وقفت عمودية، وعندما انثنت ورقة النيات نحو اليسار والتى تزيد من الحماس وتوجيه النظر لإشكابش ومتابعة حركة سقوط حسدة.

وأيضاً (لوحة ٥١) – تمثل التصويرة رستم يقتل أسفنديار. حيث نشاهد فى مقدمة الصورة كلاً من البطلين كل منهما على صهوة جوادة. فى حين وجه رستم سهماً اخترق الهواء وأصاب اسفنديار بين عينية الذى أمسك بشعر الحصان عندما وقع للأمام، ونشاهد أن المصور قد صور رستم رجلاً مسنناً متقدماً فى العمر من خلال رسمه للشارب واللحيه باللون الأبيض على عكس إسفنديار الذى رسم له شارباً ولحية باللون الأسود مما يدل على صغر عمره. وقد عبر المصور عن العنف فى المقدمة من خلال رسم لشجرة السنط المتكسرة بين جواد الفارسين، بينما امتلأت الأرضية بالأزهار الناضرة التى أضافت ملاحظة تهكمية، وفى خلفية الصورة نشاهد شجرتين لونت إحداهما باللون البنى والأخرى باللون الأخضر ويتدلى منهما فروع تتدلى منهما أوراق لونت باللون الأخضر، كما ظهرت مجموعة من الغزلان فى الجانب العلوى الأيسر من الصورة

منزعجة من العاصفة القوية والتى زادت حدتها من خلال استخدام اللون الأزرق فى السماء.

و(لوحة ٥٢) – تمثل التصويره خسرو برويز فى حديقة فى الهواء الطلق، حيث نشاهد خسرو بروير وقد جلس متربعاً على مقعد مرتفع يتقدمه ثلاثة درجات للصعود، ويرتدى خسرو برويز رداء أصفر اللون، ويجلس جاثماً أمام المقعد العازف باربد يعزف على آلة العود وبجواره شخص آخر يقوم بالغناء، وعلى الجانب الأيمن فى الصورة يقف ثلاثة أشخاص يمثلون الحرس الخاص بخسرو حيث يمسك أحدهم سيفاً وضعه فوق كتفه.

ثم تمتد أرضية الصورة لنشاهد مجموعة من الأشجار منها شجرة السرو وشجرة المشمش المثمرة، ثم ثلاثة جبال لها قمم دائرية الشكل، ونلاحظ فى هذه الصورة النسبة والتناسب بين رسوم الأشخاص حيث إنها رسمت بحجم صغير ورسوم الجبال التى رسمت بمقياس صغير أيضاً.

ثم خلفية الصورة التى عبر عنها المصور من خلال رسمه للسماء التى رسمت باللون الأزرق الداكن.

وتعد تصاوير مخطوط الشاهنامة بصغر تكوينها وجمال أسلوبها معبراً لأسلوب تصاوير المخطوطات فى أوائل القرن ١٤م فى شيراز، فهذا التركيب تكرر غالباً بدقة فى الشاهنامة المظفرية التى كتبت فى شيراز ومؤرخه بعام ٧٩٦هـ (١٣٩٣م) (٤ – القاهرة – المكتبة العامة – أدب فارس)، وهى تدل بذلك على أن إسكندر سلطان عندما تم تعينه كحاكم تيمورى على شيراز أوائل القرن الـ ١٥م أشرف على المصورين الناشئين فى عهد الأسرة المظفرية.

وبعد العرض السابق ودراسة التصاوير التى تنسب للمدرسة المغولية يمكن أن نوجز مميزاتها التصويرية فيما يلى:

١- غلب على موضوعاتها الحروب والصراع المصحوب بالشجاعة والفروسية التى تميز بها السلاطين والأمراء، ولذلك سادت تصاويرها مسحة الخشونة والكآبة، وهذا يرجع إلى روح العصر نفسه الذى ظهرت فيه القلاقل والفتن والدسائس، وكثرت فيه الحروب، وانتشر فيه التخريب والقتل والتعذيب.

٢- تميزت التصاوير فى المدرسة المغولية بالتعبير عن العمق أو البعد الثالث والميل نحو التجسيم، وهذا نتيجة لاشتمال التصويرة المغولية على مقدمة ومؤخرة أى الأرض والسماء على التعاقب، وعلى عدة مستويات بينما فى المدرسة العربية كان الفنان يرسم الأرض عبارة عن خط واحد مستقيم، نجد المغولى يرسم الأرض عبارة عن عدة مستويات مما أكسب الصورة قدراً من العمق. وكانت خلفية الصورة ترسم أيضاً على عدة مستويات تمثل السماء، والأفق الذى كان أحياناً يخرج عن إطار الصورة.

٣- كما ظهر فى التصويرة المغولية التأثير الصينى الواضح فى التعبير عن السحاب الصينى (تشى)، كما تأثر الفنان المغولى بالفن الصينى من حيث إهمال المنطقة الوسطى، مما جعل الصورة تبدو كأنها تعبر عن إقليمين منفصلين، المقدمة شديدة الارتفاع بينما الخلفية تعبر عن الانخفاض.

٤- أما الرسوم الآدمية والحيوانية فقد لعبت درواس أساسياً فى تكوين الصورة المغولية، فقد شغلت الرسوم الآدمية حيزاً كبيراً فكان يرسم

الشكل الآدمى بمقاسات كبيرة تبدأ من مقدمة الصورة، وتنتهى مساحته عند الإطار العلوى، كما أن سحن الأشخاص كانت متأثرة بالسحن الصينية، وخاصة العين المنحرفة. أما الملابس فقد تنوعت فيها غطاء الرأس للرجال والنساء على حد سواء، وكذلك الثياب والأحذية، لذلك تعتبر المخطوطات المزوقة فى المدرسة المغولية سجلاً حافلاً لدراسة الملابس فى العصر المغولى مثل (الشاهنامة للفردوسى، وكتاب جامع التواريخ لرشيد الدين). أما بالنسبة لأشكال الحيوانات فاعتنى أيضاً الفنان بتصويرها، كما أكثر من رسوم الكائنات الخرافية التى امتاز بها الفن الصينى.

الفصل الثانى

المدرسة المظفرية – الجلائرية

التصوير فى عصر آل مظفر

تميزت مدينة شيراز بموقع جغرافى ممتاز وأيضاً ظروف سياسية مستقرة أدت إلى الإسهام بقوة فى نشأة مدرسة التصوير التيمورية فى إيران، فهى من الناحية السياسية كانت أقل المدن الإيرانية التى تعرضت للغزو الأجنبى الخارجى وذلك لموقعها الجغرافى المتميز على بحر العرب مما أدى إلى احتفاظ المدينة بعاداتها وتقاليدها الوطنية التى أثرت بالتالى على تفوقها الفنى وخاصة فى فن التصوير حيث حافظت شيراز على هويتها القومية ولم تتأثر بالمؤثرات الخارجية وخاصة الصينية.

هذا بالإضافة إلى البيئة الطبيعية الخلابة لمدينة شيراز حيث الظلال الوارفة والأزهار اليانعة والثمار الناضجة والمياه الجارية والطيور المغردة، مما أمد الفنان بمساحة كبيرة يملأ بها الفراغ فى الصورة بمجموعات الزهور والنباتات والأشجار والطيور كى يوزعها وينسقها داخل إطار فنى بديع، تلك الطبيعة الجميلة التى نشأ فيها رجال الأدب والفكر والفن وكانت إلهاما لأشعارها ونصوصهم الأدبية مثل سعدى الشيرازى الشاعر العظيم صاحب ملحمتى البستان والجلستان.

بلغت تصاوير مخطوطات شيراز مستوى فنى عالى وخاصة فى عهد الأسرة المظفرية وهى إحدى الأسرات العربية التى دخلت إيران مع الفتح العربى، إلا أن نجم هذه الأسرة بدأ فى الظهور على يد الأمير شرف الدين المظفر بن المنصور بن غياث الدين، ثم خلفه جلال الدين أبو الفوارس شاه شجاع (٧٥٩-٧٨٦هـ/١٣٥٨-١٣٨٥م)، ومن بعده بدأ

الضعف يدب فى أسرة بنى المظفر حتى استطاع تيمورلنك أن يسقط شيراز سنة (١٣٩٣م).

وبعد هذا العرض الموجز للحياة السياسية والطبيعية لمدينة شيراز، يجب أن نستعرض أهم الأعمال الفنية المنتجة فى العصر المظفرى فى شيراز وتتمثل فى:

- مخطوط من كتاب "خمسة نظامى" محفوظ فى المكتبة المركزية بجامعة طهران تم نسخة فى عام (٧١٨هـ/١٣١٨م)، تحمل صورة مميزات وخصائص المدرسة المظفرية ومن تصاويرة نوفل يزور المجنون فى الصحراء، الإسكندر الأكبر مع أتباعه.

- ينسب لمدينة شيراز أقدم التصاوير المؤخرة التى تشتمل على خصائص المدرسة المظفرية وهى تصاوير الشاهنامة المحفوظة فى مكتبة طوبقابوسراى باستانبول نسخت فى عصر بنى المظفر سنة (٧٧٢هـ/١٣٧٢م)، يحتوى على ١٢ صورة أى قبل سقوط شيراز فى يد تيمور فى العام نفسه، وهذا المخطوط نسخ فى شيراز على يد "مسعود بن منصور بن أحمد"، ومن تصاويره (لوحة ٥٣) - تمثل التصويرة البطل رستم يقتل ابنه سهراب ونشاهد فى الصورة أن المصور قد صور اللحظة التى صرع فيها رستم ابنه سهراب وأوقعه أرضاً ثم هجم عليه وجلس على جسمه مستلاً خنجره بيده اليمنى وقد غرسه فى صدر ابنه، ونشاهد فى الصورة البطل رستم مرتدياً خوذته الحربية الناقوسيه الشكل والمرسومه باللون الذهبى يرتدى رداءً قصير الأكمام وينسدل حتى يصل إلى الركبة وهو من جلد النمر، وأسفله القميص الأرجوانى اللون بأكمامه الطويلة والضيقة، فى حين يرتدى سهراب زياً كاملاً مع خوذه لونت باللون الذهبى

تنتهى بقطعه من الحديد المفرغ كغطاء للرقبه حتى الكتفين ثم درع طويل له أكمام طويلة يرتدى أسفله قميص أزرق اللون.

ويقف بجوارهما جوادان بقفان فى هدوء وسكون فى وضع المواجهة، وكلا الجوادين رسما باللون البنى ولكن الجواد الذى إلى اليمين رسم باللون البنى الداكن.

ونلاحظ فى التصويرة اتساع المقدمة مما أدى إلى فقد الصورة مظهر العمق وأصبحت مسطحه لا تنقسم إلى مستويات، وقد رصعت المساحة المتسعة بالحزم النباتية التى لونت باللون البنى والأزرق فى ترتيب زخرفى، وفى الجانب الأيمن من الصورة نشاهد شجرتين خرجتا عن هامش الصورة، ثم تمتد المقدمة حتى تنتهى بقمة جبل دائرية الشكل، ثم السماء التى لونت باللون الأزرق.

وهكذا يمكن ملاحظة أن رسوم الصورة تفيض بالروح الذخرفية بالرغم من أن الموضوع يمثل صراعاً انتهى الحزن الشديد لمقتل سهراب على يد أبيه.

و(لوحة ٥٤) – تمثل التصويرة بهرام گور يقتل التنين حيث نشاهد بهرام جور ممتطياً صهو جواده وفى وسطه جعبة السهام التى لونت باللون الأصفر، وقد صوب السهم على التنين الذى أصابه فى فمه، وقد رسم الجواد وهو فى حركة عدو طائر قد أطلق أقدامه الخلفية والأمامية للريح.

ومما يلفت الانتباه فى رسم التنين الذى رسم فمه على هيئة فم ثعبان وجسمه فى جسم الثعبان الضخم بانثناءاته القوية التى توحى بالطاقة والحيوية، وأرجله بهيئة أرجل الأسد القوية الدقيقة التفاصيل، وقد رسم باللون الأزرق والتفاصيل باللون الذهبى فى الجسد فى حين رسم شعره

علـى هيئـة الزغـب بلـون أرجوانى باهت أمـا الخطـوط الخارجيـة وتفاصـيل الوجه وأصابع الأقدام باللون الأسود ولكن اللسان الدقيق باللون الأحمر.

ويتطـابق رسم هذا التنين تماماً مـع رسـم التنـين فـى صـوره تمثـل البطل رستم يقتل التنين من مخطوط الشاهنامه محفوظه بمتحف طوبقابى سـراى باسـتنبول ومؤرخـه بعـام ٧٧٢ هـ أبريـل ١٣٧١م وذلـك مـن حيـث أسلوب الرسم واستخدام الألوان.

ثـم تمتـد المقدمـة لأعلـى لتـضم مجموعـة مـن الـتلال تنمـو بينهـا بعـض الأشـجار اللوزيـة الـصغيرة التـى لهـا جـذوع رسـمت بخطـوط دقيقـة بـاللون البنـى وتنتهـى مـن أعلـى بـأقواس بيضاوية مدببـه النهايـات حـددت باللون البنى – وفى الجانب الأيمن من الصورة رسمت السماء التى لونت باللون الأزرق الداكن.

– ومخطوطـة أخرى من الشاهنامة بـدار الكتـب المصرية بالقـاهرة نـسخها فـى شـيراز (لطـف الله بـن يحيـى ٧٩٦هـ/١٣٩٣م). وتـشتمل هـذه المخطوطة على ٦٧ تصويره أصاب التلف الكثير منها، وتمثل تصاويرها المرحلة البدائية للتصوير التيمورى من حيث التصميم والتلوين، كما تميزت التصاوير الآدمية بالحيوية وخاصة مناظر البلاط. أما العناصر الطبيعية فقد تنوعـت ولـم تعـد ترسم بطريقـة اصـطلاحية بـل رسـمت بنظـرة الفنـان الواقعيـة للطبيعـة مـن حولـه، أمـا تقسيم الأرضـية إلـى مـستويات وخطـوط متعرجـة علـى جانـب الـصورة فيعد مـن مبتكرات مدرسـة شـيراز، بالإضـافة إلـى رسـم الأفـق علـى هيئـة قـوس والـصخور اتخـذت الـشكل الأسـفنجى وبعـضها شـكل علـى هيئـة الحيوانـات وهـذا سـنراه فيمـا بعـد منقـولاً عـن الصتوير التيموى فى بعض التصاوير الصفوية وأيضاً المغولية الهندية.

- تصاوير مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة فى المكتبة الأهلية بباريس تتشابه مع ما ذكرناه سابقاً، من حيث الأسلوب وطريقة رسم المناظر الطبيعية بواقعية، وتمثيل الثياب وملامح الوجوه وطريقة رسم المجموعات وتوزيعها فى الصورة، ومنها تصويرة تمثل القط يتحدث إلى الفأر فى حضور البومة والقنفذ.

التصوير فى عصر آل جلائر (بغداد وتبريز)

حسب المصادر التاريخية دولة الجلائريون من الدويلات المستقلة التى احتلت العراق وغرب إيران بعد القضاء على دولة المغول فى إيران والعراق، فقد استطاع تاج الدين شيخ بزرك بن حسين مؤسس الأسرة أن يسيطر على حكم العراق ويتخذ بغداد عاصمة له، كما استطاع ابنه أويس الذى خلفه على العرش فى (٧٥٧هـ/١٣٥٦م). ضم أذربيجان وتبريز فى (٧٥٩هـ). ثم الموصل وديار بكر فى سنة (٧٦٦هـ). وظلوا يحكمون سيطرتهم على هذه الولايات حتى الربع الأول من القرن ١٥م. واشتهر آل جلائر بعنايتهم بالفن والفنانين فى بلاطهم فى بغداد وتبريز، فكانت هذه المدن معقلاً لتوابع رجال الفن الذين انتشروا فى أنحاء إيران، بل أن بعض السلاطين من آل جائر تعلموا التصوير وزاولوه، حيث ذكر دوست محمد فى مقاله عن التصوير أن الأستاذ شمس الدين المشهور تعلم منه فن التصوير تحت رعاية السلطان أويس (١٣٥٦-١٣٧٤م). كما أشار دولة شاه إلى أن السلطان أويس كان ماهراً فى رسم الأشخاص وأن الأستاذ عبد الحى تتلمذ على يديه وحظى برعاية السلطان أحمد أصول التصوير، بالإضافة إلى فنون التذهيب والخط وقام بتزويق مخطوط من أبو سعيد نامه، وعندما استولى تيمور على بغداد أخذ معه المصور عبد الحى إلى سمرقند عاصمته حتى قضى ما تبقى من عمره.

ولا شك أن بلاط آل جلائر كان له فضل كبير فى تطوير فن التصوير وفى تكوين المدرسة التيمورية فى بغداد وتبريز، بل زود بلاط بايسنقر أمير هراة بالنقاشين والمصورين والمجلدين والخطاطين الذين نفذوا هناك بعض الأعمال الفنية.

وتتضح خصائص المدرسة الجلائرية بصورة بدائية فى تصاوير نسخة من كتاب عجائب المخلوقات للقز وينى بالمكتبة الأهلية فى باريس، وتنسب هذه النسخة إلى بغداد (٧٩٠هـ/١٣٨٨م) حيث أنها مكتوبة بخط نستعليق كما كان أول ظهوره فى ذلك الوقت فى بغداد وتميزت تصاويرها بالاختصار، وكبر حجم الأشخاص نسبياً وضيق المقدمة وانفصالها عن المؤخرة، وتركيز أحداث النص فى الجزء الأسفل من التصويرة. ومن تصاوير هذا المخطوط (تمثل جنى ثمار اللوبيا).

أيضاً نسخة مزوقة من جامع التواريخ للوزير رشيد الدين بالمكتبة الأهلية بباريس. على الرغم من أن هذه النسخة غير مؤخرة ولا يعرف مكان تزويقها إلا أنه تتمثل فى تصاوير هذه المخطوطة خصائص المدرسة المظفرية فى بداية مراحلها من حيث افتقارها إلى الدقة والتأنيق فى الرسوم والزخارف، كما أن الرسوم الطبيعية يعوزها بعض التفاصيل، ولا تزال الرسوم الآدمية كبيرة الحجم نسبياً وتتمثل خصائص المدرسة الجلائرية بقوة فى تصاوير مخطوطة تشتمل على ثلاث منظومات من خمسة خواجة كرمانى محفوظة بالمتحف البريطانى بلندن. وتتضح فى هذه التصاوير خصائص المدرسة الجلائرية فى مرحلتها المتطورة فنرى فيها وصول المصور الإيرانى إلى أرفع مستوى فى فن تزويق المخطوطات حيث برع فى استخدام الألوان وتوزيعها، وأيضاً فى رسم الخطوط المناسبة

الدقيقة، كما أتقن تصوير المناظر الطبيعية كما جاءت فى الأدب الفارسى.

وجدير بالذكر أنه كتب على منظومتين من المخطوط أنه قام بنسخه الخطاط ميرعلى التبريزى فى بغداد سنة (٧٩٨هـ/١٣٩٦م)، ويضم المخطوط تسع تصاوير تشتمل واحدة منها على توقيع جنيد نقاش الذى ذاع صيته فى عصر السلطان أحمد، وتتلمذ على يد شمس الدين المصور، وبالتالى يمكن نسبة سائر تصاوير المخطوط لهذا المصور. ومن تصاوير مخطوط خواجوكورمانى (لوحة ٥٥) – تمثل التصويره شكوى امرأة عجوز إلى السلطان سنجر من أحد جنوده حيث نشاهد سيدة عجوز ترتدى رداء أسوداً طويلاً توقف موكب السلطان سنجر الذى يظهر على صهوة جواده ومن خلفه مجموعة من أتباعه، وفى مقدمة الصورة فى الجانب الأيسر تظهر مجموعة من التراكمات الصخرية التى لونت باللون الأصفر والأزرق، ويظهر خلفها فارس على صهوة جواده فى حين يتوسط المقدمة قمة صخرية تنمو فوقها شجرة صغيرة وتمتد المقدمة لنشاهد شخص حاملاً بلطه وخلفه فارس يشير بيده إليه وفى الجانب الأيمن من الصورة يظهر جزء من فارس على صهوة جواده يظهر النصف الخلفى من جواده ممسكاً بجواد آخر بجواره وخلف المرأة العجوز شخصاً آخر ممسكاً بفأس فى يديه ويلتفت برأسه للخلف ليشاهد شكوى المرأة العجوز وحديثها مع السلطان سنجر.

ثم تمتد المقدمة لتشمل على مجرى مائى تنمو على جانبيه الأزهار التى اقطعتها الكتابات الموجودة فى الصورة.

وفـى الجانـب الأيـسر مـن المجـرى المـائى مجموعـة مـن القمـم الصخرية لونت باللونين الأزرق والأصفر، يظهر من خلفهما ثلاثة فرسان، ثـم تمتـد المقدمـة لتنتهـى عنـد خـط الأفـق بهيئـة أقـواس بأعلاهـا صـخور صغيرة ومن خلفها تنمو عدد من الأشجار التى تحلق فوقها الطيور وقد عبر المصور عن خلفية الصورة من خلال رسم السماء التى لونت باللون الذهبى ويحلق فى جوها عدد من الطيور.

و(لوحة ٥٦) – تمثل التصويره مبارزة بين همای وهمايون داخل حديقة حيث نشاهد همايون ملقاة على الأرض وقد هم همای بإزالة الخوذة التـى علـى رأسـها ليكتـشف أن التـى تحاربـه هـى الأميـرة همـايون، ويقـف بجوارهما جوادان مربوطان فى عصا رمح مغروس فى الأرض، تدور هذه الأحداث على أرضية متسعة تنمو عليها الحزم النباتية الصغيرة، ونلاحظ فـى هـذه التـصويرة أن الرسـوم الآدميـة والحيوانيـة رسـمت بمقيـاس صـغير بالنـسبة لرسـوم الـصخور والأشـجار الـضخمة وذلـك يعطـى قـوة دراميـة للحدث. وفى مقدمة الصورة نشاهد مجرى مائى تنمو على ضفته الداخلية مجموعـة مـن الأزهـار الـصغيرة، وقـد أحـاط المـصور الحـدث الرئيـسى بـسياجين متـداخلين مـن الأشـجار والـصخور التـى اتخـذت شـكل الـشعاب المرجانيـة. وقد استخدم المصور مجموعـة من الألـوان المختلفة فـى تنفيذ رسـومه منهـا اللـون الأخـضر بدرجاتـه والأحمـر والبنـى بدرجاتـه والأصـفر والبنفـسجى، وقـد وزعـت هـذه الألـوان علـى عناصـر التـصويرة بتناسـق وانسجام مما يجعلنا ننسب موضوع الصورة الرئيسى وما يسوده من عنف المبارزة والصراع. أما خلفية الصورة فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء التى لونت باللون الذهبى ويحلق فى جوها الطيور المختلفة.

و(لوحة ٥٧) – تمثل التصويره وصول الأمير هماى إلى قصر الأميرة همايون. حيث نشاهد فى الصورة الأمير هماى الفارسى ممتطياً صهو جواده واقفاً بباب قصر الأميرة همايون أبنة الإمبراطور الصينى، وقد قسم المصور "جنيد نقاش" صورته إلى قسمين: القسم الأول وهو الأكبر ويشتمل على عمارة قصر ملكى متعدد الطوابق رسم بأسلوب إصطلاحى ويحيط بالقصر حديقة مسوره ملئت بالأشجار المورقة والأغصان التى رسمت بدقه وبألوان متناغمة من الأخضر والبنى والأحمر ويزين السور الخارجى مجموعة من الشرافات. والثانى – وهو الجزء الأصغر فى التصويره ويتمثل فى إحاطة القصر الملكى بمنظر طبيعى يتألف من أرضية ملئت بالحزم النباتية والزهور المتناسقة والأشجار وكذلك رسم لجدول المياه المتعرج الذى تنمو على ضفتيه النباتات والأزهار الصغيرة.

وهناك مخطوط (أشعار فارسية) جزء من محفوظ بالمتحف البريطانى، وجزء آخر فى مجموعة شستربيتى – ترجح نسبته إلى بغداد فى عصر السلطان أحمد جلائر، يشتمل المجلد المحفوظ فى المتحف البريطانى على أربع مؤلفات: كرشا سب نامه، شاهنشاه نامه، ويهمش نامه، وكشنامه. أما الجزء المحفوظ فى مجموعة شستربيتى فتحتوى على شاهنامه غير كاملة فقد أولها ويضم خمس تصاوير.

أما بالنسبة للمجلد المحفوظ بالمتحف البريطانى، فقد قام بنسخه محمد بن سعيد عبد الله ويرجح أنه قام بنسخ المخطوط كله كما أن أسلوب تصاويره على نمط واحد، وجيدر بالذكر أنه ورد فى مخطوط كشنامه أنه تم فى شهر سفر سنة ٨٠٠هـ/نوفمبر ١٣٩٧ بفضل خير الملوك – المقصود السلطان أحمد جلائر – الذى لجأ إلى مصر فى تلك الفترة هرباً

من بطش تيمور ولكنه تمكن من العودة ثانية إلى بغداد وفى هذه الفترة تم نسخ المخطوط قبل أن يخرج من بغداد نهائياً فى ١٤٠١م.

وتتفق تصاوير هذا المخطوط مع تصاوير خواجو كرمانى من حيث أنهما يمثلان مميزات الصتوير التيمورى المتطور من حيث غنى الألوان ونقاء الأصباغ واستعمال درجات مختلفة من اللون الواحد وخاصة اللون البنفسجى، والذهبى للتعبير عن السماء أحياناً أو الأرض أحياناً أخرى، كما أن تصاوير هذا المخطوط بها من المميزات ما يقربها من أسلوب مدرسة شيراز فى بداية القرن ١٥م مما يدل على التأثير المباشر بين فنانى شيراز وفنانى عصر آل جلائر فى بغداد وتبريز.

وفى مخطوط إيرانى فى ديوان سلطان أحمد جلائر يرجع إلى بداية القرن ٩هـ/١٥م. نجد فى هوامش صفحاته الأخيرة رسوم تخطيطية على الطراز الصينى فيها تذهيب ولون بسيط.

ويمكن نسبة مخطوط من كليلة ودمنة فى المكتبة الأهلية فى باريس نسخة حافظ إبراهيم (٧٩٣هـ/١٣٩١م) إلى آل جلائر. (لوحة ٥٨) – تمثل التصويرة دمنة تشرح لكليلة حسدها وغيرتها من الثور، حيث نشاهد فى مقدمة الصورة أربعة أسطر من الكتابة الفارسية بخط النستعليق، ثم نشاهد كليلة ودمنة فى منظر طبيعى ملئت أرضيته بالحزم النباتية المتناثرة، وعلى الجانب الأيسر من كليلة ودمنة تنمو شجرة ضخمة، ثم تمتد مقدمة الصورة لنشاهد خلف الحدث جبلين مرتفعين تنمو على الجبل الأيسر شجرة دلب كبيرة، ويظهر خلف الجبل الأيمن مجموعة من الأشجار التى يظهر منها الجزء العلوى فقط. أما خلفية الصورة فقد عبر

عنها المصور من خلال رسم السماء باللون الأزرق الداكن، وتحلق فى جوها العصافير الصغيرة.

وأيضاً مخطوط فارسى من كتاب كليلة ودمنة فى مرقعة (ألبوم) باسم الشاه طهماسب انتقل إلى مكتبة الجامعة فى اسطانبول، وينسب العلماء تزويق هذه التصاوير إلى الأستاذ أحمد موسى الذى اشتهر فى عصر السلطان أبى سعيد، وذلك بناء على مقالة عن التصوير لدوست محمد، وتمثل تصاوير هذا المخطوط أسلوب أحدث من تصاوير شاهنامه ديموت، حيث تميزت تصاويره بالجمع بين أكثر من تصويره دحاخل الإطار الواحد، والتصويره الواحدة قد تشغل أكثر من إطار واحد بعضها داخل بعض، كما نرى المقدمة تتسع حتى تطغى على المؤخرة، وأيضاً استخدام الخطوط القوية التى تزيد التصويرة حيوية وحرمة، والبراعة فى رسم الحيوان والتعبير عن حركته، والتانق فى رسم العمائر والأثاث، وأيضاً تشتمل التصاوير على كثير من المناظر ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة تُمثل القرد يلقى بثمار التين إلى الغيلم، وأيضاً تصويرة تمثل (المصدق المخدوع) توضح كيف خدع رب البيت اللص حتى سقط من فوق سطح دارة.

والدليل على صلة تبريز بتصاوير المدرسة الجلائرية التى طبقناها على مخطوط خواجو كرمانى، مخطوط من خسرو وشيرين لنظامى فى متحف الفرير للفن فى واشنطن نسخة على بن حسن السلطانى فى درا السلطنة بتبريز ومكتوب بخط نستعليق، ومذهب تذهيباً رائعاً ويضم ٦ تصاوير خمسة منها ترجع إلى المدرسة المظفرية كما فى تصويرة تمثل (شابور يقدم فرهاد إلى شيرين) كما أن فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تصاوير منزوعة من مخطوطات الشاهنامة يمكن نسبتها إلى الأسلوب

المحلى التى تنسب لتبريز فى عصر آل جلائر أنها تمثل مرحلة أكثر تطوراً حيث أنها تفوقت على تصاوير خواجو كرمانى فى التصميم العام وتوزيع العناصر وطريقة رسم الصور الطبيعية والتعبير عن كثير من عناصرها وخاصة العمائر والأثاث وتحليتها بالزخارف الهندسية والنباتية (الأرابيسك) أيضاً إتقان الرسوم الآدمية من حيث رسم السحن المميزة والحركات المختلفة التى رأيناها فى مخطوط خواجو كرمانى جامدة وثقيلة.

لذلك تجلى خصائص ومميزات المدرسة التيمورية فى بغداد وتبريز فى عصر آل جلائر بناءاً على النماذج السابق ذكرها فى اختفاء الخلفية وبالتالى انعدام العمق والتجسيم، ثم العودة إلى رسم الأشخاص بحجم كبير من إهمال التفاصيل كما فى المدرسة المغولية، الاهتمام بالموضوع الرئيسى فى الصورة مما أدى إلى انفصال المقدمة عن المؤخرة، والتسطيح فى رسم العناصر الطبيعية والميل نحو الزخرفة، كذلك دقة توزيع الألوان بمهارة فائقة غطت على رداءة الرسوم.

وتتلخص مميزات التصوير فى المدرسة الجلائرية والمظفرية فى:

- العناية برسم المناظر الطبيعية بكل ما فيها من أشكال آدمية وحيوانية ونباتية وعناصر معمارية وطبيعية.

- مراعاة قواعد المنظور والبعد الثالث فى رسم الأشكال الآدمية وتناسبها مع الرسوم الأخرى التى تحيط بها.

- اختفاء الخلفية التى تعبر عن الأفق والسماء ورمز لها فى بعض التصاوير برسم ستارة معلقة فى نهاية التصويرة. وفى نفس الوقت اتساع المقدمة التى استوعبت جميع العناصر الطبيعية المختلفة التى رسمها الفنان.

- العناية برسم العمائر فى خلفية الصورة وملئها بالزخارف الهندسية والنباتية المورقة (الأرابيسك)، أيضاً العناصة بنثر أرضية الصورة بالحزم النباتية الصغيرة من الزهور والورود فى تنسيق زخرفى بديع.

- وجود العناصر المتأثرة بالفن الصينى، مع صبغها بالطابع الإيرانى الوطنى، أو الأساليب الإيرانية الجديدة التى ابتكرها الفنان الجلائرى والمظفرى.

الفصل الثالث

المدرسة التيمورية

بعد سقوط الدولة المغولية فى إيران نتيجة لنمو النظام الإقطاعى، وانقسامها إلى دويلات محلية، كالدولة المظفرية، فى إقليمى فارس وكرمان، ودولة الكرت فى هراة، ودولة الجلائريين فى العراق، استطاع تيمور لنك فى نهاية القرن الثامن الهجرى (١٤م)، حيث استقر له الأمر فى بلاد ما وراء النهر، أن يقوم بسلسلة من الفتوحات أخضع فيها إيران وجنوبى روسيا وشمال الهند، كما هزم العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤هـ.

أتخذ تيمور لنك سمقرند عاصمة لدولته، ويذكر أنه كان من القسوة والشدة بحيث لم تسلم عاصمة من عواصم العالم الإسلامى التى فتحها من الخراب والدمار، مثل دمشق، ودلهى، وبغداد وشيراز، بينما كان يخرب فى المدن فى نفس الوقت سعى جاهداً لتجميل عاصمته سمرقند، وأخذ يسخر لها العمال والبنائين والمعماريين وأصحاب الصناعات والحرف لتجميلها وتزيينها، ومن ثم أصبحت من أهم مراكز مدرسة التصوير التيمورية.

وتذكر المراجع التاريخية أنه كان لتيمور لنك قصراً ومقراً للحكم بنى فى الحديقة الشمالية من سمرقند فى عام (١٤٠٧م)، وكانت جدران هذا القصر مغطاة بتصاوير جدارية منفذة بطريقة الفريسكو لم يبق منها شئ الآن، سوى المديح الذى كتبه المؤرخ شرف الدين على مؤرخ عصر تيمور، وأيضاً تحدث عن التصاوير الفارسية، وكذلك أشار إلى التصاوير الأوروبية (ربما كان يعنى بها النسيج المزركش) – التى ربما أخضرت إليه كهدايا من ملك أسبانيا بواسطة مبعوثة. ومن ثم يتضح أنه كانت هناك

بعض التصاوير تنتمى لعصر تيمو لنك تقودنا إلى التساؤل: هل كانت تحتوى على مخطوطات أوروبية أم كانت صينية فى معظمها؟ وسوف نجيب على هذا التساؤل عند دراسة أهم مخطوطات المدرسة التيمورية والتى لا يزال بعضها باقى للآن.

أما فى عهد شاه رخ ابن تيمور لنك وخليفته على العرش، أصبحت مدينة هراة مركزاً فنياً هاماً، وذلك لشدة اهتمامه بالفن والفنانين حيث قيل عنه أنه أكثر ملوك الفرس حباً للأدب والفنون وأشدهم عطفاً على الفن والفنانين، وأصحاب الصناعات والحرف. لذا أصبحت هراة محط أنظار كبار المصورين والفنانين وميدان عملهم. ولذلك يذكر أن الفن فى عصر تيمور لنك وخلفاءه اجتاز مراحل الاقتباس من الفنون الأجنبية والتأثير بها واندمجت الفنون ببعضها حتى أصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزء لا يتجزأ منه.

وكان بايسنقر ابن الشاه رخ وحفيد تيمور (توفى فى ٨٣٧هـ/١٤٣٣م، وكان سنة ٣٧ عاماً) مكتشفاً لأغلب الكتب الأنيقة المنتجة فى فارس، وكان يضم مرسمه ٥٠ فناناً استخدمهم لنسخ المخطوطات وكان هو نفسه تلميذاً لعبد الله بن مير على، وبلغ عنايته بالفن والفنانين أن ضم مرسمه أمهر سادة فنانى العصر وذلك لأنه كان يشجعهم بدفع الأجور العالية وبذل الهدايا الثمينة لهم، وهذا قابله إنتاج غزير من المنتجات الفنية التى ضمتها الكتب التى تشتت وانتشرت فى كل أنحاء العالم.

أما حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين عامى ٧٨٣-٩١١هـ (١٤٦٨-١٥٠٦م) من العصور الذهبية لتلك المدينة (أى هراة) فى الأدب

والفن وكان هو ووزيره مير على شيرنوائى من أكبر رعاة التصوير فى التاريخ الإيرانى حتى ظهر فى خدمتهم بهزاد صاحب مدرسة هراة (أو مدرسة بهزاد) فى التصوير.

وهكذا نجد أن التصوير الإيرانى فى عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة الأخيرة فى سبيل الكمال الذى بلغه على يد بهزاد وتلاميذه اللذين كانوا نواة الفن الصفوى فيما بعد، وعلى الرغم من الخلاف الذى أدى إلى الانحلال والانقسام بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه، حتى استولت قبائل التركمان على غربى إيران وقامت دولة الأزبك فى بلاد ما ورد النهر التى استطاعت أن تقضى على نفوذ أسرة تيمور لنك وخلفائه فى شرقى إيران، لكن هراة ظلت عاصمة التيموريين وحاملة للواء مدرسة التصوير التى ظلت امتداداً للمدرسة التيمورية نتيجة لانتقلا كثيرين من أعلام المصورين المشهورين فى الدولة الإيرانية من بلد لآخر كما كانت المراكز الفنية المختلفة تتبادل المصورين المشهورين.

ومن المخطوطات الى تنسب لشيراز مخطوط (مجموعة أشعار) نسخت عام (٨٠١هـ/١٣٩٨م) على يد الخطاط "منصور بن عمر بن بختيار من بهيهان" ويحتوى هذا المخطوط على اثنتى عشرة صورة جميعها مناظر طبيعية. ومن هذه التصاوير (لوحة ٥٩) – تمثل التصويره منظر طبيعى، حيث نشاهد فى مقدمة الصورة بركه بداخلها مياه نقية مؤكسدة ويسبح فى هذه البركة ثلاث أوزات برية، ويحيط بهذه البركة على شاطئيها صف من الأحجار البرتقالية اللون مع وجود خطوط تحديد ذهبية اللون، ويصب فى هذه البركة مجرى مائى يبدأ مصدرة من منتصف الصورة ثم يتحرك فى مسار على هيئة حرف (S). وتنمو على شواطئ هذه البركة الأشجار والنباتات التى منها ثلاثة من أشجار السرو، شجرة تفاح مثمرة،

والنباتـات المتـسلقة وبخاصــة العنـب، وتقـف علـى أفـرع هـذه الأشـجار العصافير الصغيرة والبلابل. ثم تمتد المقدمة لنشاهد ثلاثة قمم جبلية لون الأوسط منها باللون الأصفر الخفيف مع وجود خطوط كنتورية ذات لون بنـى، وعلـى جـانبى هـذا الجبـل تنمـو أشـجار النخيـل التـى تأخـذ الـشكل المروحـى، وخلـف هـذا الجبـل جبـلان آخـران صـغيران لـون الـذى يقـع فـى الجانـب الأيسر بـاللون الرمـادى، بينمـا الـذى يقـع فـى الجانـب الأيمـن لـون بـاللون البنفسجى مـع خطـوط أفقيـة تحـيط بحافتـه، وتنمـو فـوق قمـم هـذه الجبال النباتات المختلفة، والتى يمكن أن نميز منها شجرة المشمش التى تنمو على قمة الجبل الذى يقع فى الجانب الأيمن من الجبل الأوسط. أما الخلفية فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء التى لونت باللون الأزرق، ويقتطعها مساحة مربعة من الكتابات التى نفذت بخط النستعليق الفارسى وعلى جانبى المساحة الوسطى نشاهد مربعين صغيرين بداخلهما كتابات فارسية.

و(لوحــة ٦٠) – تمثـل التـصويرة منظـر طبيعـى يـشغل مـساحة الصفحة بالكامل، وتظهر مجموعة من خمسة جبال مرتبه بتناسيق جنباً إلى جنب وخلف بعضها البعض، وفى مقدمة التصويرة نشاهد مجموعة مـن الأشـجار، ونلاحـظ أن نوعيـة النباتـات فـى هـذا المنظـر أكثـر فخامـة وخاصـة النخيـل التـى اتخـذت شـكل قبـة، وخلـف هـذه النباتـات توجـد قمـه جبلـين الأيمـن لـون بـاللون البنـى وقمتـه محـدده بخطـوط سـميكه بـاللون الأحمر، ثم جبل كبير وضخم له قمة غريبه تصل إلى قمة الصورة ولون بـاللون الأصـفر ونـشاهد مجـرى مـائى يبـدأ مـن أعلـى مـن خـلال مجـريين يصبان فـى الوسـط فـى بركـة فـى وسـط الـصورة يخـرج منهـا مجـرى مـائى يصل حتى مقدمة الصورة، وتنمو على ضفتى هذا المجرى المائى النباتات

وأشجار السرو الرشيقه وكرمه عنب ضخمة فى الوسط بالإضافة إلى عدد من الأشجار المزهرة التى توجد فى الجانب الأيسر، وعلى جانبى قمة الجبل الكبير توجد قمة جبلين الأيمن لون باللون البنفسجى الخفيف والأيسر لون باللون البنى الداكن أما السماء فتم معالجتها باللون الذهبى والسحاب باللون الأبيض.

و(لوحة ٦١) – تمثل التصويرة منظر طبيعى حيث نشاهد فى مقدمة الصورة تلاً كبيراً لون باللون البنى المائل إلى الإصفرار، ويتقدمه عدد من الأشجار منها ثلاثة نخلات مثمرة وبعض الأشجار الغير معروفة وقد حدد هذا التل باللون الأحمر. ثم تمتد التصويرة لنشاهد بركة مياه أحيطت شواطئها بالصخور التى لونت باللون الأحمر، ويصب فى هذه البركة مجرى مائى يبدأ من بين القمم الجبلية التى توجد فى أعلى الصورة، وتنمو على جوانب هذه البحيرة النباتات والأشجار التى من الممكن أن نميز منها أشجار السرو والمشمش والعنب، ثم تمتد المقدمة التى طغت على المؤخرة لتنتهى بثلاثة قمم جبلية مثلثة الشكل ومحددة من الخارج باللون الأسود. أما الخلفية فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء الصافية التى لونت باللون الأزرق.

ومن مخطوطات شيراز مجلد يحتوى على مجموع من الشعر والنثر كان فى مجموعة جلبنكيان الخاصة، وهو أحد المؤلفات التى كتبت لجلال الدين إسكندر سلطان رغم حياة المغامرة والانتهازية التى عاشها هذا الوالى والتى ذكرناها من قبل. كتب هذا المجلد الخطاط المشهور محمود بن مرتضى الحسينى فى سنة ٨١٢ هـ/١٤١٠م.

وأهم ما يميز هذا المخطوط أنه يمثل النضج الكامل لأسلوب المدرسة اليتمورية فى شيراز، والتى كانت بدايتها فى مخطوط الشاهنامة المحفوظ بدار الكتب المصرية – ذكرناه من قبل – حتى تطورت هنا إلى آخر مراحلها. على أية حال امتازت تصاوير المخطوط بالتناسق والتوافق فى عناصر الصورة وميل الألوان نحو اللطف والتنظيم والدقة فى التوزيع، كما أن رسوم الأشخاص كانت رغم قلتها فى اللوحة وكبر حجمها نسبياً إلى أنها ترتبط بالبيئة المحيطة بها ربطاً وثيقاً دون تنافر. هذا فضلاً عن البيئات الطبيعية والمعمارية التى وزعت توزيعاً منتظماً ومن تصاويره (لوحة ٦٢) – تمثل التصويرة آدم وحواء بعد طردهما من الجنة، حيث نشاهد حواء جالسة تحت شجرة نصف عارية بعد أن قامت بتغطية عورتها بأوراق الشجر تمد يدها إلى آدم الذى يقوم هو أيضاً بمد يده إليها، ويحيط حول رأس آدم وحواء هالة من لهب النار، ويجلسان على ضفة نهر لونت مياهه باللون البنى، وعلى الضفه الداخلية التى يجلس عليها آدم وحواء نشاهد الصخور والتى اتخذت أسطحها هيئة رؤوس حيوانية تشبه إلى حد ما رؤوس الأسماك.

وأهم ما يميز الصورة هو وجود حاشية تحف بإطارات التصاوير تتألف من أسطر منحرفة تتخللها أركان زخرفية جميلة.

ظل الشاه رخ يتعقب ابن أخيه جلال الدين إسكندر سلطان الذى تمرد عليه واستقل بحكم مدينة شيراز، ولكن عمه استطاع أن يقضى عليه ويدعمه فى (١٤١٥م). ويبدو أنه بموت إسكندر انتقلت زعامة تزويق المخطوطات بالصور من شيراز إلى هراة. وبالرغم من ذلك ظلت شيراز حتى وفاته سنة ١٤٣٦م. وكان إبراهيم هذا مهتماً بالفنون والأدب وبخاصة فنون الكتاب، كما تعلم هو نفسه فن التهذيب، كما ساهمت علاقته بأخيه

بايستقر والى هراة واتصاله به إلى زيادة الاهتمام بالفن والأدب لأبن أخيه، والذى اشتهر أيضاً براعيته للمعارف والفنون فى مدينة هراه كما سنرى فيما بعد.

– وهناك فى القسم الإسلامى فى متاحف الدولة ببرلين مخطوط مزوق يرجع إلى عصر إبراهيم سلطان، ويشتمل على مجموعة نماذج من إنتاج بعض شعراء الفرس. نسخ هذا المخطوط فى شيراز فى ٨٢٣هـ/١٤٢٠م. على يد الخطاط محمود بن مرتضى الحسينى، بأمر من إبراهيم سلطان حاكم شيراز لإهدائه لأخيه بايسنقر فى هراة.

ويلاحظ على تصاوير هذا المخطوط أنها تمثل أسلوب المدرسة التيمورية فى شيراز، مع الاحتفاظ ببعض تقاليد المدرسة من حيث التصميمات، والألوان الهادئة الخفيفة، ورسم التلال بطريقة اصطلاحية وحاشية الأسطر المائية التى تحف بالتصاوير، والأركان الزخرفية.

أما الجديد فى الأسلوب فيتمثل فى تقسيم التصويره إلى مستويات بواسطة خطوط مقوسة تقف عليها الأِكال الآدمية، مع تصوير أقل عدد من الأشخاص للتعبير عن النص المكتوب، وأيضاً قلة التفاصيل معتداً على الإيحاء إليها بباقى العناصر والتفاصيل فى الصورة.

وخلاصة ذلك أن تصاوير هذا المخطوط جمعت بين فنون الكتاب من تصوير وتذهيب وخط، والخط جمع بين أسطر كتابة مائلة وأفقية.

وفى تصويرة أخرى من نفس المخطوط المنونة بـ "مقابلة مع خسرو وشيرين وهما على ظهور الخيل" نجد تعبير المصور العميق وإحساسه الدافئ العميق بجمال الطبيعة وقوة الحب الذى جمع بين خسرو وشيرين عن طريقه حركاتهما وحركات الحصانين، ورغم ظهور بعض

ملامح التصوير المغولى فى هذه التصويره من حيث تقسيم الأرضية إلى مستويات، ووجود صورة الشخصين الرئيسيين فى الصورة وهما مسرح الأحداث وكبر حجمهما نسبياً، إلى أن خصائص المدرسة التيمورية فى شيراز تبدو فى قلة الأشخاص المرسومة ورسم خط السماء على هيئة أقواس، هذا فضلاً عن العناية برسوم الطبيعة المبهجة الحيوية وتناسبها مع باقى عناصر الصورة الآدمية والحيوانية والمعمارية.

- مخطوط مزوقة من الشاهنامة محفوظة فى المكتبة البودلية فى أكسفورد. تحتوى على مقدمة بايسنقر كتبت سنة ١٢٤٦م، وأيضاً قصيدة فى مدح أبى الفتح إبراهيم سلطان الذى ظل يحكم شيراز حتى وفاته فى ١٤٣٦م. ونسخت هذه الشاهنامة فى شيراز ما بين عامى ١٤٢٦-١٤٣٦م. بخط نستعليق دقيق، كما اشتملت صفحاتها على زخارف أنيقة، و٤٧ تصويرة، وتتشابه تصاوير هذه المخطوطة التى رأيناها فى المخطوط السابق من حيث التفاصيل والخلفيات، وغير أنها امتازت عنها باستعمال الألوان الشديدة القوية جانب الألوان الخفيفة مما يبرز الرسوم، أما المناظر فهى مليئة بالإحساس والتأثير القوى رغم الشعور بالجمود فى بعضها.

وفى النصف الثانى من القرن ١٥م، وبعد وفاة شاه رخ انفصلت شيراز عن باقى الإمبراطورية، واستطاع أحد أحفاد تيمور استعادة الإمبراطورية التيمورية وأن يضم إليها شيراز (٨٥٥-٨٧٢هـ/١٤٥٢-١٤٦٧م)، ثم تعرضت الإمبراطورية لبعض القلائل والتقلبات السياسية من جانب التركمان (القطيع الأبيض) وظلت شيراز ضمن ممتلكاتهم حتى استطاع الشاه إسماعيل الصفوى من القضاء عليهم وتأسيس الدولة الصفوية وفى إيران فى سنة ١٥٠٣م.

ومن ثم ظلت شيراز فى النصف الثانى من القرن ١٥م ورغم هذه التقلبات السياسية محافظة على إنتاجها الفنى المنتج حسب الأسلوب الفنى الشيرازى حيث ظهرت العناية بتصوير المناظر الطبيعية بروح جديدة مبتكرة، أما الرسوم الآدمية فقد أصبحت أميل إلى القصر وذات رؤوس كبيرة بعض الشئ، كما أ:ن ملامح الوجوه أصابها التكلف والتصنع وبصفة عامة أصاب الرسم الجمود.

– ويمثل هذه المرحلة مخطوط من الشاهنامة محفوظ بالمتحف البريطانى نسخها غياث الدين بن بايزيد الصراف فى سنة ٨٩١هـ/١٤٨٦م، ونرى فى هذه التصاوير الخصائص العامة للمدرسة التيمورية فى شيراز من حيث تركيز الأهمية فى الصورة على الحدث الرئيسى، ورسم الأشخاص بطريقة اصطلاحية، وأيضاً العناصر الطبيعية، كما نرى زخارف الأرابيسك على سارى السفينة المرسومة والتى رأيناها من قبل فى كثير من تصاوير شيراز لاسيما على رسوم الخيام.

وبعد هذه الزعامة المستحقة لمدينة شيراز التى ازدهرت فيها فن التصوير حسب المدرسة التيمورية طوال القرن ١٥م، إلا أنها سلمت هذه الزعامة طواعية لمدينة هراة.

المدرسة التيمورية فى هراة:

١- فى عهد بايسنقر:

بعد أن قضى تيمور لنك على دولة المغول فى إيران وما وراء النهر وكون من البلاد التى فتحها إمبراطورية كبيرة، واتخذ من سمرقند عاصمة لها، شرع فى تجميل عاصمته بالعمائر الفخمة فشيدت القصور والمدارس والجوامع والأضرحة، واستدعى لهذه الأعمال مهرة الفنانين والصناع والمهندسين من تبريز، وبغداد، وأصفهان، وأيضاً من الصين. ومن هؤلاء الفنانين "جنيد نقاش سلطانى"(*)، "وعبد الحى" – وهو أستاذ جنيد نقاش – قام عبد الحى بزخرفة جدران القصور فى سمرقند بالرسوم التى سجلت أعمال وأمجاد وفتوحات تيمور لنك، وأيضاً أفراد أسرته، ونظراً لندرة ما تبقى منها وتعرضه للتلف لذا صعب تكوين فكرة واضحة عن أسلوب هذه الرسوم التى كانت على الجص بالألوان المائية. كما أن لم يصلنا مخطوطات مزوقة تؤرخ لهذه الفترة اللهم إلا بعض تصاوير قليلة تتميز بوضوح الطابع الصينى، محفوظة فى متحف استانبول وتنسب للنصف الأول من القرن ١٥م(**)، هذه التصاوير مما كانت تحفظ فى مرقعات (ألبومات)، وأخذت هذه الصفة من الصين فى بلاط تيمور فى سمرقند، ومنها انتشرت فى سائر المدن الإيرانية، وانتقلت إلى الهند، كما ينسب أيضاً لسمرقند من كتاب مجموعات النجوم وصور الكوكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفى محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس، وكتب هذا المخطوط فى مدينة سمرقند للسلطان التيمورى ألغ بك بن شاه رخ.

(*) كان يعمل فى بلاط آل جلائر فى بغداد وقام بتزويق مخطوط خواجو كرمانى المحفوظ بالمتحف البريطانى.

(**) انظر أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير

ومخطوطة أخرى تشتمل على وصف ٤٥ مجموعة من مجموعات النجوم موضحة بالرسوم تنسب إلى سمرقند فى النصف الأول من القرن ١٥م.

على أية حال بعد وفاة تيمور فى (١٤٠٥م) أصبحت إيران مسرحاً للمنازعات والحروب بين أبناء تيمور وأحفاده من ناحية، والولاة السابقين الذين حاولوا أن يستردوا ملكهم الذى قضى عليه تيمور، إلى أن استطاع شاه رخ الابن الرابع لتيمور إخماد هذه الثورات واستقرت الأمور لصالحه فى سنة (١٤٢٠م). ظل شاه رخ يحكم إيران حتى (١٤٤٧م)، وأرسل من ينيب عنه من أمراء البيت التيمورى فى حكم الولايات، حيث ولى هراة لابنه بايسنقر فى (١٤١٤م) وكان فى الخامسة عشر من عمره، ومن ذلك الحين انتقلت زعامة الفن بصفة عامة وفن التصوير بصفة خاصة إلى مدينة هراة التى هيئت لها الظروف والأحوال السياسية والثقافية والاقتصادية الطريق لازدهار وتطور فن تزويق المخطوطات بها فى عهده، وبفضل شاه بايسنقر الذى يعتبر من أعظم رعاة الفنون فى عصره، بل هو كان نفسه شاعراً وخطاطاً، كما كانت مكتبته تضم أربعين خطاطاً، هذا فضلاً عن ما جمعه بايسنقر من الكتب القديمة التى كان يجلبها من خارج هراة، ويأمر بنسخها وتذويقها بالصور الجميلة. ومنها تلك المخطوطة المزوقة بالتصاوير وتشتمل على أشعار فارسية، وقام بنسخها محمود بن مرتضى الحسينى فى شيراز فى سنة ٨٢٣هـ/١٤٢٠م. لمكتبة الأمير بايسنقر.

وتنسب للمدرسة التيمورية فى هراة فى عهد بايسنقر كثير من المخطوطات المزوقة بالتصاوير حسب المدرسة التيمورية نذكر منها:

- مخطوط مزوق من كليلة ودمنة، محفوظ فى مكتبة قصر جلستان ويرجح أن تصاويره الثلاثين ترجع إلى ما بين سنتى (٨١٣-٨٢٣هـ/١٤١٠-١٤٢٠م)، (لوحة ٦٣) - تمثل التصويرة الثور (شتربه) وقد خلص من مكانه الذى وحل فيه ولما أمن جعل يخور ويرفع صوته بالخوار، وفى مقدمة الصورة مجرى مائى تنمو على جانبيه النباتات والحشائش الصغيرة، وفى الجانب الأيسر من الصورة نشاهد مجموعة من الصخور لونت باللون الأزرق الفاتح تأخذ أسطحها أشكال رؤوس حيوانيه، وتنمو بجانبها شجرة مثمره ضخمة لها ثمار سوداء اللون، ويقف على الجانب الآخر من المجرى الثور الذى رسم بواقعية واضحة وتنتشر فى الصورة الأزهار التى رسمت بواقعية ولونت بألوان زاهية وتمتد مقدمة الصورة لتمثل الأرضية التى لونت باللون الرمادى والأزرق الخفيف لتنتهى بقمم صخرية على شكل أقواس. أما السماء فقد لونت باللون الذهبى المميز لمدينة هراة فى العصر التيمورى.

و(لوحة ٦٤) - تمثل التصويرة القرد الذى يلقى بثمار التين إلى الغيلم أى ذكر السلحفاة، ونشاهد فى هذه الصورة القرد فوق شجرة تين ضخمة لونت جذوعها وسيقانها باللون الأزرق وأوراقها باللون الأسود، أم الثمار باللون الأصفر، وفى أسفل هذه الشجرة مجموعة من الصخور أتخذت أسطحها على هيئة رؤوس الأسماك وقد لونت باللون الأحمر والأزرق، وتنمو أسفل الشجرة بعض النباتات البرية، ويقوم القرد برمى الثمار إلى الغيلم أسفل الشجرة داخل بحيرة رسمت باللون الأسود وحددت نهاياتها بقطع صغيرة من الصخور، وبداخلها رسوم أسماك، وتنمو على الضفة الداخلية لهذه البحيرة النباتات البرية، ثم تمتد المقدمة لتنتهى عند خط الأفق على هيئة أقواس عليها صخور اسفنجية الشكل.

كتب المخطوط بخط نستعليق، وبعض عناوينه مزخرفة بعناية وإتقان، أما أهم ما يميز تصاويره صغر حجم الحيوانات المرسومة واستعمال التذهيب بكثرة وذلك فى التعبير عن السماء. كما عنى الفنان برسم الطبيعة المحيطة بهذه الكائنات المتعددة الأشكال والأنواع التى تمتلئ بالحركة والحيوية. وينسب هذا المخطوط إلى بايسنقر ومدينة هراة لما يتمتع به من المزايا التى ذكرناها آنفاً، وهى جودة النسخ والعناية بتذهيبة وجمال تصاويره، وامتلاءها بالحيوية والحركة والطبيعة، وذلك على الرغم من عدم وجود اسم النسخة أو تأريخ لزمانه ومكانه أو حتى اسم مزوقية وخطاطه.

– مخطوط من جلستان سعدى فى مجموعة مكتبة شستربتى، بدبلن ولحسن الحظ أن هذه النسخة مؤرخة حيث يذكر النقش أنها "للأمير بايسنقر" فى هراة سنة ٨٣٠هـ/١٤٢٦م عمل الخطاط جعفر البايسنقرى كما تحتوى على علامة مكتبة بايسنقر "بهادرخان".

وتتميز تصاوير هذا المخطوط فى الجمع بين فنون الكتاب المختلفة من تصوير وتذهيب وخط مما نتج عن هذه التوليفة تحف فنية رائعة تمثلت فى ثمانى تصاوير تمثل مجموعات مختلفة منها اللوحة المعنونة بـ "فتاة تقدم لسعدى قدحاً من الماء المثلج". ويتضح فى هذه اللوحة من مميزات المدرسة التيمورية فى هراة التناسب بين الرسوم الآدمية والعمارة وأيضاً التعبير عن العمق عن طريق رسم جوانب البيت وسور الحديثة بطريقة منحرفة، مع تحديد نهاية كل مستوى بحائط أفقى.

– مخطوط مزوق من منظومة هماى وهمايون لخواجو كرمانى نسخ فى هراة سنة ٨٣١هـ/١٤٢٨م، ويضم ٣ تصاوير تمثل أسلوب

المدرسة التيمورية فى هراة فى النصف الأول من القرن ١٥م. ويؤكد ذلك النقش، وتتشابه تصاويره مع التصويره التى ذكرناها سابقاً والمعنونه بـ "مقابلة هماى لهمايون فى حدائق القصر الملكى فى بكين" (لوحة ٦٥)، المحفوظة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس، من حيث تعاون المذهب والخطاط مع المصور فى إنتاج العمل الفنى فرسمت الأشكال الآدمية بنفس الروح التى رسمت بها المناظر الطبيعية من حوله. وأيضاً استخدام الزخرفة العربية الجميلة (التوريق أو الأرابيسك) كأرضية للكتابة.

– مخطوط شاهنامة بايسنقر، بمتحف قصر جلستان فى طهران. نسخها الخطاط جعفر بايسنقرى فى هراة فى الخامس من جمادى الأول سنة (٨٣٣هـ/٣١ يناير سنة ١٤٣٠م) (حسب النقش فى نهاية المخطوط)، أما الورقة الأولى فى المخطوطة فتحتوى على زخرفة على هيئة وردة ملونة بالأخضر والذهبى كتب فى باطن الشكل "قد زينت غرر هذه الأبيات ونوادرها، ورتبت هذه المعانى وجواهرها، برسم خزانة السلطان الأعظم، مالك رقاب الأمم، حامى حوزة الإسلام، أعظم سلاطين الأنام، غياث السلطنة والدنيا والدين بايسنقر بها درخان خلد الله سلطنته"، وتعد هذه المخطوطة من أعظم منتجات المدرسة التيمورية، وهذا بفضل الأمير بايسنقر، وذلك أنه أشرف على مراجعة الشاهنامة سنة (٨٢٩هـ/١٤٢٦م). وأعاد إخراجها بعد أن أضاف إليها قصيدة باسمه وزودها بمقدمة، وتشتمل الشاهنامة على عشرين تصويرة تمثل أعلى مستوى وصل إلى فن تزويق المخطوطات فى عهد بايسنقر، فجمعت بين جمال الرسم، وصفاء الألوان، ولمعانها والطابع الزخرفى الجميل، هذا فضلاً عن محاكاة الطبيعة وحيوية الرسوم الآدمية ومنها (لوحة ٦٦) – تمثل التصويرة صفحتين متقابلتين بصدر المخطوط تمثل الأمير بايسنقر فى رحلة صيد حيث نشاهد فى

الصفحة اليمنى الأمير بايسنقر على صهو جوادة الأبيض اللون مرتدياً رداء أخضر داكن أسفله قميص أخضر فاتح موشى صدره بالتذهيب، ويرتدى التاج الملكى على رأسه، ويمسك بيده اليمنى كأس الشراب، ويقف خلفه ثلاثة من الأتباع كلاً منهما على صهو جواده يمسك أحدهما مظلة حمراء اللون ليحمى الأمير من أشعة الشمس، ويقف أمام جواد الأمير تابعان كلاً منهما متمنطقاً بسيفة، وفى خلفهم نشاهد شخصين يجذبا فيما بينهما شيئاً ما. وفى مقدمة الصورة نشاهد فارسين يصطادا غزالين بالسهام التى اخترقت أجسام الغزالين اللذين يهربان وهم فى حركة عدو، ثم نشاهد فارساً آخر على صهوة جواده صوب سهمه نحو الأسد الذى يهاجمه، وخلف هذا الفارس أحد الأتباع على صهو جوادة يعلق خلف ظهره آلة موسيقية، وفى الجانب الأيمن من الصورة خلف الأسد نشاهد أحد الأتباع ممسكاً بجوادين ويهاجم الأسد من الخلف بعصا لها رأس سوداء. وقد لونت الأرضية التى تدور عليها هذه الأحداث باللون الأبيض المشوب بالزرقة وانتشر على سطحها الأعشاب والشجيرات الخضراء بثمارها الحمراء. وفى نهاية هذه الأرضية التى تنتهى بخط الأفق الذى يأخذ شكل القوس نشاهد مجموعة من الأشجار التى منها شجرة الدلب الخضراء، وشجرة المشمش ذات الثمار البيضاء اللون.

أما الخلفية فعبر عنها المصور برسم السماء التى لونت باللون الذهبى، وتحلق فى هذه السماء الطيور المختلفة، ويحيط بالصورة إطار من الأزهار، ثم إطار آخر خارجى مكون من الزخارف النباتية (الأرابيسك). أما الصفحة اليسرى من الصورة فنشاهد فى مقدمة الصورة على الجانب الأيسر قمة صخرية ينتهى سطحها بأشكال ووجوه حيوانية، ويظهر خلف هذه القمة الصخرية فارسان. ثم نشاهد مجموعة من مناظر

الصيد منها فارسان يصطادان غزالين، فى حين يهاجم دباً أحد الفرسان وجواده، ثم نشاهد فارسين كلاً منهما يطارد ثعلباً، وخلف هذين الفارسين نشاهد تابعين كلاً منهما على صهوة جواده يتبادلان الحديث، وبالقرب من نهاية الأرضية التى رسمت باللون الأبيض المشوب بالزرقة تنمو شجرة دلب خضراء لها ساق لون باللون البنى، وفى الجانب الأيسر تنمو شجرة دلب خضراء، ويعلوهما فى الوسط شجرة مشمش لها ثمار بيضاء اللون. وخلف نهاية خط الأفق خلف التلال نشاهد الأمير بايسنقر على صهوة جواده وبصحبته أحد الأتباع على صهو جوادة، وأمام الأمير نشاهد تابعين آخرين يظهر جزئهما العلوى فقط، وتنمو أمامهما شجرة خوخ لها ثمار حمراء اللون وفى الجانب العلوى الأيمن يظهر لنا شخصان يشاهدان ما يحدث أمامهما. أما الخلفية فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء التى لونت باللون الذهبى وتحلق فى جوها الطيور.

وأيضاً (لوحة ٦٧) – تمثل التصويرة أسفنديار شاهراً سيفه ومرتدياً ملابسه الحربية على صهوة جواده يقوم بقتل الثعلب الذى يهاجمه بعد أن طعنه بعدد من السهام التى اخترقت جسمه الذى ينزف دماً، ونشاهد أرجل الجواد تضغط على الجزء الخلفى من الثعلب الذى يلتفت برقبته للخلف فى وضع معاكس لاتجاه جسمه ليهاجم إسفنديار، وفى مقدمة الصورة نشاهد ثعلباً آخر فر هارباً بعد أن أصابه اسفنديار بعدد من السهام التى اخترقت جسمه الذى ينزف دماً، وفى مقدمة الصورة أفقياً فى الجانبين نشاهد مجموعة من الصخور التى لها أسطح على هيئة رؤوس آدمية وحيوانية، ثم تمتد المقدمة لتنتهى بربى صخرية تنمو بينها الأشجار وعدد من جذوع الأشجار، وتنتهى هذه الربى الصخرية بأسطح على هيئة رؤوس آدمية

وحيوانية. أما الخلفية فقد عبر عنها المصور برسم السماء التى رسمت باللون الأزرق الداكن وتحلق فى جوها الطيور المغردة.

وكذلك (لوحة ٦٨) – تمثل التصويرة كيكاوس يستقبل الساحر المزيف فى حديقة فى الهواء الطلق، وقد جلس متربعاً على مقعد مرتفع يتقدمه ثلاثة درجات من السلم ولهذا المقعد ظهر مرتفع، وقد أمسك كيكاوس بكأس الشراب ويرتدى رداء أزرق ويعلو رأسه تاج، ويجلس خادماً أمام المقعد يرتدى رداء برتقالى وقلنسوة مدببة، وبالقرب من هذا الخادم يجلس الساحر المزيف الذى يرتدى ثياب سوداء اللون ويمسك فى يده اليمنى منديلاً أبيض اللون ويرتدى قلنسوه مدببه يلتف حول جزئها الأسفل شال أبيض، ويقف فى الجانب الأيسر من كرسى العرش ثلاثة من الأتباع، وعلى الجانب الأيمن من الساحر نجد عدد من الأتباع أحدهما يمسك بطبق الطعام ليقدمه لكبكاوس، ويوجد اثنان فى مقدمة الصورة فى الجانب الأيمن يحملان صينيه مستطيلة عليها أطباق الطعام، وفى مقدمة الصورة نشاهد خوان يرتكز على أربعة أرجل يعلوه ثلاثة أوانى من الخزف تقليد البورسلين الصينى، وعلى الجانب الأيمن منها نجد منظر طرب حيث يجلس أحد الموسيقيين يعزف على آلة العود وبجواره شخص يقرع على الدف، وخلفه أربعة من الأتباع اثنان منهما جالسان واثنان واقفان، وقد ملئت الأرضية بالأزهار والنباتات المنتشرة على سطحها ونشاهد فى مقدمة الصورة مساحات من الكتابات الفارسية بخط النستعليق، وخلف كيكاوس نشاهد قمم جبلية صغيرة، بالإضافة إلى عدد من الأشجار تخرج إحداهما عن إطار الصورة. أما السماء فقد لونت باللون الذهبى وتحلق فى جوها الطيور والبلابل الصغيرة.

بالإضافة إلى (لوحة ٦٩) – تمثل التصويرة صورة مزدوجة من مقدمة المخطوط تشغل صفحتين متواجهتين تمثل مجلس طرب في حديقة يحضره الأمير بايسنقر. ففى الصفحة اليمنى نشاهد الأمير بايسنقر مرتدياً رداء أخضر اللون يظهر من أسفله قميص أحمر اللون، ويمسك بيده اليمنى كأس الشراب، ويجلس الأمير على سجادة من الطراز العجمى لها إطار يحتوى على زخارف مكونة من وحدات مكررة على هيئة حروف كوفية من النوع المجدول، ويمكن مقارنة رسوم سجاد هذه الصورة مع تصاوير السجاد فى مخطوط شاهنامة بايسنقر المحفوظ فى متحف قصر جلستان بطهران والمؤرخ بـ ٨٢٤هـ (١٤٣٠م) وخاصة فى الإطار المكون من زخارف بحروف كوفية مجدولة.

ويجلس جاثماً أمام بايسنقر وعلى يساره أحد الأشخاص ممسكاً بإناء الشرب ليصب الخمر فى الكأس الذى يمسك به بياسنقر، وعلى الجانب الأيمن أمام بايسنقر يقف شخصان يمسك أحدهما طبق الطعام ليقدمه للأميره ونشاهد الأمير بايسنقر خوان يحمل عدداً من أوانى الشراب وبأسفل هذا الخوان نشاهد آنية يظهر بداخلها النبيذ ذو اللون الأحمر. وفى مقدمة الصورة مجموعة من الموسيقيين يعزفون على آلات موسيقية مختلفة الأنواع، ومثل مسرح هذا المجلس على هيئة رقعة منبسطة من الأرض نمت فيها الأزهار والنباتات الموزعة توزيعاً زخرفياً جميلاً. ثم تمتد الصورة لنشاهد مجرى مائى يمتد بعرض الصورة وعلى جانبى هذا المجرى تنمو الأشجار والأزهار، وخلفه خط الأفق الذى يأخذ هيئة القوس. أما السماء فقد لونت باللون الذهبى بها سحب رسمت بأسلوب زخرفى يشبه رسوم السحاب الصينى، ويظهر فى جوها طيور يحلق بعضها، فى حين يحط بعضها الآخر فوق الأشجار. ويحيط بالصورة كلها إطار مزخرف

بوحدات من الزخرفة العربية المورقة تتداخل بطريقة أنيقة. أما فى الصفحة اليسرى نشاهد فى مقدمة الصورة أربعة أشخاص كل اثنين منهما يحملان خوان عليه أوانى الطعام والشراب، ثم مجموعة من الأشخاص يصطفون بعرض الصورة فى حذاء الأمير تقريباً، والأرضية فرشت بحزم من النباتات والأزهار والحشائش، ثم تمتد المقدمة لنشاهد مجرى مائى تنمو على جانبيه الأشجار والأزهار ثم نهاية خط الأفق الذى اتخذ شكل القوس. أما السماء فقد لونت باللون الذهبى وبها بعض السحب المتقطعة، ويحلق فى جوها الطيور والبلابل.

- تصاوير من مخطوطة كليلة ودمنة محفوظة فى متحف جلستان بطهران (٨٣٤هـ/١٤٣٠م) نسخة محمد بن حسام الملقب بشمس الدين السلطانى، وتمثل هذه التصاوير أسلوب تيمورى قريب وثويق الصلة بتصاوير شاهنامة بايسنقر المحفوظة بنفس المكتبة، (لوحة ٧٠) - تمثل التصويرة الصراع بين الأسد والثور بعد أن أوقع بينهما الثعلب دمنة، ونشاهد فى الصورة الأسد ينقض على الثور الأسود يأكله أمام كليلة ودمنة وقد أخذ الحيوانان المتصارعان جزءاً كبيراً من سطح ربوة عالية تخرج عن إطار الصورة وتنتهى من أعلى بأسطح اتخذت هيئة الوجوه الآدمية والحيوانية، وتنمو على هذه المساحة النباتات والأزهار، ونشاهد فى الجانب الأيمن من الصورة أعلى الصخور التى خرجت عن إطار الصورة شجرتين وزهرة كبيرة. أما الخلفية فقد عبر عنها المصور برسمه للسماء الصافية التى لونت باللون الأزرق.

ونلاحظ نفس المميزات السابقة ولكنها تتجلى فى تمثيل المناظر الطبيعية أو المناظر الخارجية فى الخلاء حيث قصص الحيوان، وتمثيل

حركاتـه وطبائعـه، والتوفيـق بـين العناصـر الآدميـة والحيوانيـة والعناصـر الطبيعية من حولهم.

ومما سبق يتضح أن عهد بايسنقر يعتبر العصر الذهبى للمدرسة اليتموريـة فـى مدينـة هراة، فبفضله ازدهر فن تزويق المخطوطـات ازدهـاراً كبيـراً وسـاد علـى سـائر المـدن الإيرانيـة جميعـاً، وبوفاتـه لـم تتوقـف هـذه النهضة بل بعثت من جديد فى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا.

٢- فى عهد حسين ميرزا بايقرا:

خلف علاء الدولة أباه بايسنقر حكم هراة، وعلى الرغم من قصر فترة حكمـه (٨٥١-٨٥٣هـ/١٤٤٧-١٤٤٩م حيث قتل علـى يد ابنـه) إلا أنـه حـرص علـى رعايـة مـا حققـه أبيـه مـن نـهضـة فنيـة فـأعتنى بالمكتبـة العظيمـة التـى ورثهـا عنـه إلـى أن نقلهـا عمـه أُلـغ بيـك إلـى سـمرقند فـى ١٤٤٧م. كمـا كـان عـلاء الدولـة مـن المهتمـين بدراسـة علـم الفلـك وبنـى مرصـداً فـى مدينـة سـمرقند لا يـزال باقيـاً لـلآن، كمـا عمـل جـداول حسابية طبعت فى انجلترا سنة ١٠٧٦هـ/١٦٦٥م.

مع ذلك وصلنا عدد من المخطوطات المزوقة التى تمثل استمرار التقاليد الفنية التى ظهرت فى عهد بايسنقر بالإضـافة لبعض المظـاره التـى تدل على المرحلة الأخيرة من مراحل المدرسة التيمورية من حيث الاتجاه نحـو الأحاسـيس الوجدانيـة والخيـال ومحاولـة تمييـز سـحن الأشـخاص والتعبير عنهم بذاتهم وحركاتهم ورسم الطبيعة بأسلوب أكثر تحويراً.

مـن أقـدم مـا يمثـل تلـك المرحلـة مخطـوط "معـراج نامـه أو كتـاب الأنبيـاء" محفـوظ فـى المكتبـة الأهليـة بباريس، كتبـه الخطـاط ملـك بخشـى للـشاه رخ فـى هـراة فـى سـنة ٨٤٠هـ/١٤٣٦م، (لوحـة ٧١) تمثـل قـصة

المعراج. هذا بالإضافة إلى مجموعة من المخطوطات المزوقة لم يبق منها سوى تصاوير من هنا وهنا أضيف بعضها إلى مخطوطات سابقة وحفظت فى متاحف العالم المختلفة تمكن الباحثين من دراستها ونسبتها إلى الفترة الانتقالية وفى نفس الوقت شهدت باستمرار التقاليد الفنية التى كانت فى هراة فى عهد بايسنقر بل وأخذت تتطور برغم الظروف المضطربة التى شهدتها المنطقة فى تلك الفترة إلى أن ازدهرت ثانياً فى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا فى هراة (٨٧٤-٩٢١هـ/١٤٦٨-١٥٠٦م).

كان السلطان حسين أديباً حيث ألف ديواناً باللغة التركية بالإضافة إلى أنه كان من أكبر رعاة العلوم والآداب والفنون، كما ضم بلاطه نخبة من العباقرة فى مختلف نواحى الحياة وكان همزة الوصل بينه وبين وزيره مير على شيرانوائى الذى لم يكن رجل دولة وسياسى فقط بل كان أيضاً موسيقياً وشاعراً ومصوراً، واسعاً الثراء مما أدى إلى ثراء مجالسه وعمارها بالعلماء على مختلف اتجاهاتهم، وأهم هؤلاء الشاعر جامى الذى نبغ فى العلم والشعر وخاصة شعر التصوف والألوهية.

مما لا شك فيه لأن هذه البيئة الغنية والواعية والمثقفة هيئت الأسباب لازدهار فن التصوير على حب المدرسة التيمورية فى أجل ازدهارها وتطورها بحيث اعتبر عصر السلطان حسين ميرزاً بايقرا هو العصر الذهبى للمدرسة التيمورية فى هراة رغم ما ألم بها من اضطرابات وحروب لم تقف حائلاً أو عائقاً لهذا التطور ومن أهما ما أنتج فى تلك الفترة:

- مخطوط مزوق نسخة فارسية من تاريخ الطبرى فى مجموعة شيستربيتى ترجع إلى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا، نسخة الخطاط

بديع الزمان سنة ٨٧٤هـ/١٤٦٩م. وأهم ما يميز تصاوير هذه المخطوطة هو بلوغها ذروة النضج من حيث التحرر من الأشكال التقليدية القديمة، واستخدام خطط جديدة فى التلوين، وأيضاً اتساع التصميم، ومحاولة إبراز ملامح وسحن الأشخاص المرسومين وهذا بداية الاتجاه نحو التصوير الشخصى الذى سنراه فيما بعد فى المدارس اللاحقة.

– مخطوط مزوق من داستانى جمال وجلال آصفى محفوظ فى مكتبة الجامعة فى ابسالا، كتب هذه المنظومة الخطاط سلطان على سنة (٩١١هـ/١٥٠٥م) فى هراة، كتب المخطوط بخط التعليق، ويضم ٣٤ تصويره، ومن تصاوير هذا المخطوط (لوحة ٧٢)، يتضح فيها الرسوم الآدمية التى رسمت بشئ من التحرر وكبيرة نسبياً لكن بما يتناسب مع العناصر الطبيعية الأخرى المرسومة فى اللوحة، كما يلاحظ بداية ظهور العصا البارزة من العمامة التى سنراها فيما بعد فى التصوير الصفوى، أما الرسوم النباتية فهى بطريقة زخرفية محورة يغلب عليها التأنق والتهذيب وتتناسب مع زخارف الأرابيسك التى تكسو العناصر المعمارية، كما يلاحظ خروج أشجار السرو المرسومة فى عمق اللوحة عن حدود الإطار العلوى للوحة.

– وقد ساعد هذا المخطوط المزوق بأسلوبه المتطور فى الرسم على تأريخ ونسبة المخطوطات أخرى مزوقة لهراة فى تلك الفترة مثل مخطوط من خمسة نظامى فى المكتبة البودلية بأكسفورد نسخ فى ٩٠٦هـ/١٥٠٠م.

– أيضاً تصاوير فى مخطوطة من ديوان الأمير خسرو دهلوى (٨٩٠هـ/١٤٨٥م)، محفوظ فى مكتبة شيستربيتى بدبلن وتمتاز تصاويره

بتناسق الألوان وتوزيعها جيداً وتطابق الكتابة مع الصورة (لوحة ٧٣) – تمثل التصويرة شاباً يقابل الصوفى العجوز حيث نشاهد الرجل الصوفى المتقدم فى السن يتكأ على عصا وله لحيه وشارب أبيض اللون وعمامه ويرتدى رداء أزرق يتحدث مع شاب يقف أسفل شجرة الياسمين وهو يصغى إلى ما ينصحه به الرجل العجوز وفى مقدمة الصورة نشاهد مساحات مستطيلة بداخلها كتابات فارسية بخط النستعليق. كما نشاهد مجرى مائى لونت مياهه باللون الفضى المؤكسد وتنمو على ضفتيه النباتات والأزهار الصغيرة وتنمو على الضفة اليمنى الداخلية شجرة دلب كبيرة لها أوراق خماسية مسننة، ثم تمتد مقدمة الصورة لتنتهى بقمم جبلية تأخذ الشكل المقوس وتنتشر فوق سطح هذه المساحة الحزم النباتية والزهور الصغيرة، أما السماء فقد لونت باللون الأزرق الداكن ويتخللها فى الجانب الأيسر بعض أنواع السحب المتقطعة، ويقتطع السماء وشجرة الدلب من أعلى أربعة أعمدة مستطيلة بداخلها كتابات فارسية بخط النستعليق.

و(لوحة ٧٤) – تمثل التصويره استقبال شيرين للأمير خسرو فى قصرها. حيث نشاهد شيرين فى فناء القصر وخلفها ثلاث خادمات تمسك إحداهن فى يديها طبق من الطعام تنتظر وصول الأمير خسرو وأمامها خادمتين كلٌ منهما تحمل طبقاً من الطعام فى يديها، وقد كسيت أرضية هذا الفناء بالبلاطات الخزفية، وفى الجانب الأيمن من الصورة خلف شرين نشاهد قصر جميلاً مكون من ثلاث طوابق زخرفت واجهاته بالبلاطات الخزفية "القرميد" الذى يغلب عليه اللون الأزرق والبرتقالى، ويعلو القصر قبة ذات قطاع مدبب. وبداخل هذا الفناء نشاهد جوسقاً مستطيل الشكل له قاعدة مرتفعة ولسطحه قبة ذات قطاع مدبب، وفرش بداخل هذا الجوسق

سجادة ذات حواف زخرفت بزخارف نباتية ويتوسط هذه السجادة زخرفه تأخذ شكل البخارية، ويتوسط الفناء فسقية مياه مربعة الشكل بداخلها فواره ويخرج منها قناة مياه تمر أسفل الجوسق لتصل إلى الحديقة الموجودة فى خلفية الصورة، ولهذا الفناء سور من الآجر المكسى بالقرميد الأزرق والبرتقالى، وله مدخل مستطيل الشكل، وخارج هذا الفناء نشاهد الأمير خسرو يرتدى رداء برتقالى اللون وبجواره أحد الأتباع يقف على يديه طائر الباز، كما نشاهد عبداً أسوداً واقفاً يشاهد المنظر ويمسك بيده عصا، وخلف هذا الزنجى نشاهد عدد من الأشخاص الذين جاءوا ليشاهدوا خسرو، وفى مقدمة الصورة منظر طرب من ثلاثة أشخاص أحدهما يقرع على الدف، والآخران يعزفان على آلة الناى، وعلى الجانب الأيمن فى مقدمة الصورة نشاهد ثلاثة نسوة إحداهن تمسك فى يدها زهرة وأخرى تضع أصبعها فى فمها متعجبة من جمال خسرو، وخلفهن نشاهد خمسة أشخاص يقفون ويشاهدون الحدث أمامهم فى تعجب ودهشة أما خلفية الصورة فعبارة عن منظر طبيعى يمثل حديقة لها سياج خشبى ملون باللونين الأحمر والأزرق وتنمو فى هذه الحديقة أنواع مختلفة من الزهور والأشجار التى يظهر منها أشجار السرو، أما السماء فقد عبر عنها المصور من خلال رسمها باللون الذهبى.

وينطبق عليها أسلوب المدرسة التيمورية فى تلك الفترة من حيث كبر حجم الرسوم الآدمية بالنسبة للعمائر وطريقة زخرفة العمائر بالزخارف الهندسية والنباتية والزخرفية العربية المورقة (الأرابيسك) والكتابات النسخية الجميلة.

على أية حال مثلت الحياة الفنية فى عصر الأمير حسين ميرزا بايقرا ووزير مير على شيرانوائى استمراراً للتقاليد الفنية – مع بعض

التعـديل والتطـور – لأسـلوب هـراة فـى النـصف الأول مـن القـرن ١٥م. ونضيف إلى هذا العصر الذهبى ظهور الفنانين العظام الذين استطاعوا بعبقريتهم الوصول بالمدرسة التيمورية إلى ذروة فن التصوير بأساليبهم الذاتية المتقدمة. ذكرت المصادر الأدبية عدداً منهم لابد أن نشيد هان بأستاذهم وأقدمهم فناً ويرجع إليه الفضل فى الاتجاه بأسلوب المدرسة التيمورية إلى هذه الذروة وهو روح الله ميرك الخراسانى.

ينسب لهذا الفنان تصويرتان مضافتان إلى مخطوط من خمسة نظامى محفوظ بالمتحف البريطانى، كتب سنة (٩٠١هـ/١٤٩٥-١٤٩٥م). لميرزا أحمد على برلس وهو أحد أمراء السلطان حسين بايقرا. وفى أسفل هامش التصويرة اليسرى من الصفحة المزدوجة عبارة (عمل ميرك خراسانى)، ولا شك أن المقصود بها هو المصور روح الله ميرك الذى أشارت إليه بعض المؤلفات الأدبية الإيرانية الذى توفى فى ٩١٣هـ/١٥٠٨م.

وتنطبق على هذه التصويرة مميزات المدرسة التيمورية فى تلك الفترة من حيث الأشكال المحورة، وطابع الجمود والحركات المتكلفة للأشخاص، وطول الأجسام واستقامها، ورسم الأشكال الطبيعية بطريقة زخرفة محورة، يلاحظ أيضاً السجادة التى وضعت فى مقدمة الصورة ويجلس عليها الأمير مع الموسيقيين وهذا خلاف المعتاد حيث كان يتوسط الصورة الشخص الرئيسى، وأيضاً استخدام اللون الذهبى كأرضية وزع عليها الفنان سائر الألوان الكثيرة ذات الدرجات المختلفة، كما رسم الفنان شجرة فاق طولها حدود إطار الصورة، هذا فضلاً عن التنوع فى الحركات الأشخاص وملامحهم وأعمالهم، كل ذلك ينطبق على خصائص التصوير فى تلك المرحلة المتأخرة من عمر المدرسة التيمورية فى هراة.

مدرسة بهزاد فى هراة:

ولا تكمن أهمية المصور السابق فيما قام به من أعمال تحمل توقيعاته أو تنسب إليه عن طريق مطابقة الأسلوب، ولكن أيضاً تشير بعض المصادر إلى أنه كان أستاذاً لبهزاد أعظم المصورين الإيرانيين حيث مثل بفنه ذروة التطور التى وصلت إليها مدرسة التصوير التيمورية، ويعتبر من جهة أخرى فاتحة لعصر جديد فى التصوير الإيرانى، يتميز بوضوح الطابع الذاتى فى الإنتاج الفنى، وهذا هو الطريق الذى سلكه تلاميذه من بعده فى مدرسة التصوير الصفوية. ويجب أن الفنان بهزاد تمتع برعاية آخر حكام الأسرة التيمورية، وأول حكام الأسرة الصفوية، وكانا من عشاق الفنون مما أتاح لهذا الفنان كل الفرص لتنمية مواهبه، بعد أن عاش فى هذا الجو الذى جعله يبدع روائع فن التصوير.

ولد كمال بهزاد ربما فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى/ التاسع الهجرى فى مدينة هراة. وكانت هذه المدينة – كما ذكرنا من قبل – عاصمة ملك الشاه (رخ) ومركزاً هاماً للفنون ومعقلاً للفنانين الذين انتجوا نفائس المخطوطات المزوقة بالتصاوير التى زودت به مكتبة الشاه، وحين خلفه ابنه (بايسنقر) أقام مجمعان للفنون ووظف فيه عدداً ضخماً من الخطاطين والمزوقين والمصورين من داخل وخارج البلاد. وفى النصف الأخير من القرن ١٥م، بدأ الأسلوب الفنى الجديد تظهر ملامحه فى هراة ومن مميزاته جمع فنون الكتاب كلها فى التصويرة الواحدة، وكان ذلك على يد فنانين عديدين أشهرهم (روح الله ميرك نقاش) الذى كما ذكرنا كان أستاذ الفنان العظيم بهزاد، وأيضاً تذكر المصادر التاريخية أنه أى (بهزاد) تتلمذ على يد فنان آخر اسمه، (مير سيد أحمد التبريزى)، هذا عن نشأته الفنية، ونضيف عليها أنه نعم برعاية السلطان (بايقرا) ووزيره (مير على

شرانوائى). وفى ظل هذه الرعاية أخذ يعمل بهزام فى مجمع فنون الكتاب حيث بزغ فجر عصر جديد فى مدينة هراة على يد بهزاد وتلاميذه الذين اقتفوا أثره وساروا على أساليبه الفنية، وظل بهزاد يعمل حتى بعد غزو الشيبانيين للبلاد، وإلى حين وفاة السلطان حسين ميرزا وغزو الصفويين للمدينة عام ٩١٦هـ/١٥١٠م.

ولما جاء الشاه إسماعيل الصفوى مؤسس الأسرة، استدعى بهزاد إلى عاصمته تبريز، بعد أن علم الشاه بفرار الفنانين من مجمع الفنون فى هراة إلى مدينة بخارى خوفاً من بطش الشيبانيين، وعندما خرج الشاه إسماعيل الصفوى لمحاربة الترك، أخفى المصور بهزاد والخطاط شاه محمد النيسابورى فى إحدى المغارات حرصاً على حياتهما، ولما عاد من القتال استفسر عنهما وطلب أن يذهبا لملاقاته فكانا أول المهنئين له بالنصر.

ثم عينه الشاه بعد استقرار أحوال البلاد السياسية مديراً للمكتبة الملكية التى كانت جزءاً من مجمع فنون الكتاب، مما أتاح له الإشراف على كل فنون الكتاب والقائمين بالعمل من مصورين ومذهبين وخطاطين. وكثيراً ما كتب عنه المؤرخ الإيرانى خواندمير وعن مهاراته الفنية التى فاقت أبناء عصره.

وعندما توفى الشاه إسماعيل الصفوى، ظل بهزاد يعمل فى خدمة ابنه الشاه طهماسب الذى كان يتلقى دروساً فى التصوير وهو صبياً على يد بهزاد فى مدرسته.

وامتدت شهرة بهزاد لا فى إيران فحسب بل أيضاً فى الهند وبعد وفاته بفترة طويلة ذكره الإمبراطور بابر فى مذكراته وكذلك الإمبراطور

أكبر حيث كتب وزيره أبو الفضل عن بهزاد "أنه يأتى على رأس أعظم وأمهر المصورين" وعن أعماله "أنها أجمل من أعمال فنانى أوربا".

أما عن منتجات بهزاد الفنية فمن الصعب حصرها كلية وذلك لأن المصورين الذين أتوا من بعده اقبلوا على تقلديه، بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التى يرسمونها إعلاءاً لشأنها، كما كان بعض التجار والهواة كانوا يزورون إمضاءه على بعض الأعمال طمعاً فى يبعها والكسب من وراءها.

ومع ذلك كان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية، ولأن أعماله الحقيقية شبه نادرة، فذلك أوقعنا فى مشكلة التعرف على اللوحات التى تحمل توقيعه الحقيقي، وتلك المزورة لأنها أيضاً نفذت بإتقان بارع يصعب تمييزها عن تلك الحقيقة، على أية حال استطاع بهزاد بفنه وإبداعاته أن يحقق الانتصار والغلبة على الخطاطين الذين كانوا يتمتعون بمنزلة أعلى من منزلة المصورين، حيث كانوا يتحكمون فى كتابة المخطوط وفى المساحة الفارغة التى يحددونها للمصور للقيام بالتزويق عليها، لكن فى عهد بهزاد قضى على ذلك تماماً وأصبح المصور يتحكم فى المساحة المراد تزويقها وقد تكون صفحتين متقابلتين فوجدنا النص يتقلص دوره وكتب بميل قليل على جانبى الصورة مما يؤكد أن الفراغ المتاح للكتابة تقلص عن ذى قبل.

ومن أهم أعماله الفنية رسم السلطان حسين ميرزا ممتطياً جواده وقد وجد عليها توقيعه بحروف غاية فى الدقة بحيث تصعب رؤيتها بالعين المجردة ولا شك أن هذه طريقته فى التوقيع، وتصويره أخرى تمثل جنديين يحرسان رجل مجروح وهى من بين التصاوير المؤكدة النسبة له، كما

تنسب له صور عديدة من القرنين ١٥-١٦م وهى تمثل صور دراويش من العراق وإيران، ولاحظ بعض مؤرخى الفنون أن أكثر الصور التى رسمها بهزاد كان بين الأشخاص المرسومين فيها رجل ذات سحنة بربرية، كما لاحظوا أنه لم يقم بتصوير النساء كثيراً فى تصاويره.

ومن أبدع ما صور بهزاد، مخطوط من كتاب "البستان" للشاعر الإيرانى سعدى محفوظ فى دار الكتاب المصرية، يضم ٦ صور من عمل بهزاد أربع منها تحمل إمضاءه: "عمل العبد بهزاد". كتب المخطوط سنة (٨٩٣هـ/١٤٨٨م). للسلطان حسين بايقرا الذى نراه مرسوماً مع بعض أتباعه وندمائه فى صورتين فى فاتحة المخطوط (لوحة ٧٥) - تمثل التصويرة صورة مزدوجة الصفحة اليمنى منها تمثل السلطان حسين ميرزا بايقرا فى مشهد وليمة، حيث نشاهد حسين ميرزا جالساً على سجادة مربعة بها دوائر سوداء وبيضاء اللون، ويرتدى حسين ميرزا رداء أزرق اللون ويربط فى وسطه حزام صغير أحمر اللون، ويرتدى خوزة حمراء اللون، ويلتفت حسين ميرزا بنظره للخلف عكس جلسته ليشاهد ما يدور أمامه حيث الإعداد للوليمة الملكية، ويتقدم السلطان حسين ميرزا ثلاثة أوانى بداخلها النبيذ، وعلى الجانب الأيمن من السلطان حسين ميرزا نشاهد خمسة أشخاص يقومون ببعض الأعمال المتعلقة بصب وتصفية أعمال النبيذ فنشاهد أحد الأشخاص يرتدى رداء أخضر اللون أسفله قميص برتقالى اللون يحمل إبريق أزرق اللون، أمامه شخص ممسكاً بقربة يصب من خلالها النبيذ الذى يتلاقاه شخص آخر ممسكاً بزجاجه لها رقبة طويلة يعلوها مصفاه لتصفية الشوائب. وبجوارهم شخصين أحدهما يرتدى رداء أبيض اللون ممسكاً بقربة ويصب النبيذ على قطعة من القماش ممسكاً بها شخص آخر والذى يصب بدورة فى زجاجتين أحدهما بيضاء يظهر من

داخلها النبيذ الذى ملئ الجزء السفلى منها فقط وبجوارها زجاجة أخرى سوداء اللون. وفى مقدمة الصورة داخل الفناء فى الجانب الأيمن نشاهد ثلاثة أشخاص يحمل أحدهم فوق رأسه طبقاً به أنواع مختلفة من الفاكهة وتميز هذا الشخص ببشرته السمراء، وأمامه نشاهد السقا الذى يحمل قربة المياه فوق ظهره، ويتقدمهم شخص آخر ربما يمثل الشخص المسئول عن تنظيم هذه الوليمة، وعلى يسارهم نشاهد أحد الأشخاص فاقداً للوعى ويستند على شخصين يحملانه. وتدور هذه الأحداث داخل فناء القصر الذى كسيت أرضيته بالبلاطات الخزفية ويحيط به سياج خشبى مكون من قوائم خشبية طولية فى أعلاها قائمان وضعاً بطريقة أفقية ويأخذ هذا السياج شكل مثمن الأضلاع تقتطع ضلع منه المساحة الفاصلة بين الصفحتين. وأيضاً القصر الذى رسم فى الجانب الأيمن من الصورة وهو عبارة عن قصر له واجهة يتوسطها فتحة المدخل المستطيلة الشكل، التى يقف أمامها أحد الحراس الذى هم بضرب أحد المتطفلين بالعصا وقد خرج جزء من رسم الشخص المتطفل خارج هامش الصورة السفلى، ولهذا القصر دخلة معقودة بعقد مدبب زخرف بالزخارف النباتية (الأرابيسك) وزخرفت كوشتا العقد أيضاً بالزخارف النباتية والأزهار، ثم يعلوها مساحة مستطيلة بداخلها كتابات، ويزين هذه الواجهة إطار من الكتابات الفارسية بينها فواصل على هيئة الوجه الآدمى، أما الجزء السفلى من هذا الإطار فهو من البلاطات الخزفية الزرقاء اللون. وقد اتخذ المصور خلفية الصورة عبارة عن حديقة تنمو فيها شجرة كبيرة فى الوسط لها أوراق نجميه الشكل، وبجوارها تنمو شجرتان مزهرتان بالإضافة إلى شجرة أخرى تنمو لأعلى حتى إنها تخرج عن هامش الصورة العلوى. وفى نهاية الصورة من أعلى فى الجانب الأيمن نشاهد منزلاً بسيطاً له فتحة مدخل بها باب مفتوح

وتقف خلفه سيدة، وتجلس أمام هذا المنزل سيدة ذات بشرة سمراء اللون ترتدى وشاح أبيض اللون تتحدث مع السقا الذى أحضر لهمها الماء فى قربتين يحملهما على كتفه من خلال ربطهم فى طرفى العصا التى يحملها على كتفه وينساب أمامهم مجرى مائى لرى هذه الحديقة. أما الخلفية فعبر عنها المصور برسم السماء التى اتخذت اللون الذهبى. أما الصفحة اليسرى من الصورة فهى تمثل السلطان حسين ميزرا فى مجلس طرب حيث نشاهد السلطان حسين ميرزا جالساً على سجادة لها إطار من الزخارف الهندسية وساحة فى الوسط من الزخارف النباتية (الأرابيسك)، مربعة يعلوها سجادة مربعة صغيرة بيضاء اللون، ويرتدى السلطان حسين ميرزا رداء أخضر اللون فى وسطه حزام أحمر اللون بأسفله قميص أزرق اللون، وخلفه نشاهد مسند أحمر اللون، ويتبادل السلطان حسين الحديث مع شخص جاثماً أمامه يرتدى رداء أزرق اللون ويلتفت برأسه للخلف ليسمع لأحد الجنود الذى يتبادل معه الحديث، ويجلس السلطان أمام خيمة مكونة من جزئين تميز الجزء العلوى منها بزخارفة النباتية، ويوجد فاصلاً بين الجزئين عبارة عن إطار من الزخارف الكتابية، يعلوها ظلة مستطيلة الشكل ترتكز على قائمين خشبيين زخرفت بأشكال هندسية بداخلها زخارف كتابية ونباتية وفى الجانب الأيمن من الخيمة فتحة مدخل مستطيلة يعلق عليها باب يعلوه عتب مزخرف بالزخارف النباتية ويمثل هذا الباب باب الحديقة. ويتقدم حسين ميزرا خوان يعلوه ثلاثة أوانى اثنان منهما من نوع خزف تقليد البورسلين الصينى، أما الثالثة فهى من الزجاج، ونشاهد داخل الفناء مجلس طرب حيث فى الجانب الأيسر عازفاً يعزف على آلة العود وبجواره شخص آخر يقرع على الدف، وبجوارهم رجلان تطايرت منهما أغطية رؤوسهما بعد أن سكرا من شرب الخمر حيث نشاهد أحدهم يضع

رأسه على رجلى الشخص الذى يسنده، وخلفهم يقف خادمان أحدهما ممسكاً بزجاجة النبيذ وآخر ممسكاً بطبق الطعام. وفى مقدمة الصورة فى الوسط داخل الفناء نشاهد رجلين أحدهما يضع منديلاً فى فمه والآخر ينظر إلى زجاجة النبيذ التى أمامه، أما فى الجانب الأيمن من الصورة نشاهد مجموعة من الحاضرين يقوم أحدهم بصب الخمر فى كأس وبجواره آخر ممسكاً بصحيفة وكأنه يقوم بالغناء من خلال قراءته من هذه الصحيفة، وعلى يساره نشاهد شخصين جالسين يقوم أحدهما بشق ثيابه من كثرة تأثرة بالغناء، بالإضافة لشخصين أحدهمها واقفاً والآخهر جالساً مرتدياً ثياباً بيضاء اللون ومستمتعاً بالغناء. وتدور هذه الأحداث داخل فناء القصر الذى كسيت أرضيته بالأحجار، وفى أقصى اليسار داخل هذا الفناء نشاهد القصر المكون من ثلاثة طوابق وتعلوه قبة لها قمة مدببة، وقد كسيت الجدران بالبلاطات الخزفية الزرقاء، ولهذا القصر مدخل عبارة عن فتحة معقودة بعقد مدبب وزخرفت كوشتا العقد بالزخارف النباتية يعلوها مساحة مستطيلة من الكتابة نصها "الحمد لله على نعائمة" وفى الطابق الثانى من هذا القصر مجموعة من النوافذ فى الوسط نافذة لها قمة على هيئة قطاع مدب. ثم الجزء العلوى من قمة القصر الذى ينتهى بشكل الشرافات. ويحيط بفناء القصر سور بنائى فتح فيه بابٌ مستطيل الشكل. أما الخلفية فقد عبر عنها المصور برسم السماء التى لونت باللون الذهبى.

وهناك نسخة من مخطوطة خمسة نظامى محفوظة فى المتحف البريطانى ومؤرخة بعام ٨٤٦هـ/١٤٤٢م وتحتوى على ٢٠ تصويره يدخل معظمها ضمن أعمال بهزاد الأخيرة (لوحة ٧٦) – تمثل التصويرة الإعداد لوليمة ملكية داخل حديقة حيث نشاهد فى مقدمة الصورة فى الجانب الأيمن جزء من مجرى مائى لونت مياهه باللون الفضى المؤكسد والذى

تحول إلى اللون الأسود، ثم نشاهد خوان سداسى الشكل يرتكز على أربعة أرجل يظهر منها ثلاثة فقط، ويعلو هذا الخوان مجموعة من أوانى الشراب، وأسفل هذا الخوان نلاحظ توقيع المصور بعبارة "عمل بهزاد" وعلى الجانب الأيسر من الخوان نشاهد أحد الأتباع يقوم بتنظيم الأوانى الموجودة على الخوان، فى حين يقف خلفه تابعان يمسك أحدهما بطبق من الفاكهة بين يديه، فى حين يقف على الجانب الأيمن من الخوان أحد الأتباع ممسكاً بأنيه تشبه تلك الموجودة على الخوان. ثم تمتد المقدمة لنشاهد شجرة كبيرة لها أوراق خماسية الشكل لون بعضها باللون الأحمر والبعض الآخر باللون الأصفر والأخضر، ويقف أسفل هذه الشجرة شخص يمسك بيده عصا طويلة وربما يكون هذا الشخص هو المسئول عن الإعداد لهذه الوليمة وهو الذى يقوم بتوجيه من يقومون بعمل الوليمة، ويقف أمامه الأمير الذى تعد له هذه الوليمة وبجواره أحد الأتباع. وقد اتخذ المصور الخلفية عبارة عن حديقة لها سياج خشبى ولها مدخل مستطيل الشكل، وتنمو داخل هذه الحديقة الأزهار والنباتات حيث نشاهد شجرة مثمرة، وفى الجانب الأيسر فى الحديقة نشاهد أحد الأشخاص ذا بشرة سوداء يحمل على رأسه سلة بها فاكهة، وتنتهى الحديقة عند خط الأفق حيث تبدأ السماء التى لونت باللون الأزرق وتتخللها بعض السحب التقليدية.

وأيضاً (لوحة ٧٧) – تمثل التصويرة شيرين تتأمل صورة خسرو الذى أحبته فور وقوع نظرها عليه. ونشاهد فى الصورة شيرين وهى جالسه على سجادة لها إطار من رسوم هندسية يتوسطها أشكال سداسيه وتتوسطها نجوم وتتكأ شيرين على وساده فى حين تقترب منها إحدى الوصيفات تقدم لها صورة خسرو. بجوار شيرين ثلاثة أوانى للشراب داخل

إناء مستطيل وحولها الجوارى والعازفات اللائى يجلسن فى مقدمة الصورة، حيث يشاهد منظر طرب من أربع سيدات أحدهمن تعزف على آلة الجنك، والأخرى تقرع على الدف، وأخرى تعرف على الناى، والرابعة تصفق بيدها – يتوسطهما آنية بداخلها زهور، فى حين توجد سيده تمسك بيدها صينيه يعلوها كأس الشراب. وهذا الحدث داخل منظر طبيعى يمثل الحديقة التى فرشت أرضيتها بالزهور والنباتات الصغيرة. كما نشاهد فى الصورة شجرة دلب ضخمة تخرج عن إطار الصورة رسمت بطريقة قريبة من الطبيعة ومجرى مائى ينحدر من أسفل القمم الصخرية، بالإضافة لشجرتين لم يظهر منهما سوى الجزء السفلى حيث اقتطعت الكتابات الجزء العلوى من هذه الأشجار، وبأعلى التصويرة فى الجانب الأيسر مجموعة من الصخور الأسفنجية الشكل لونت باللون البرتقالى. أما الخلفية فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء باللون الأزرق الداكن.

ومن التصاوير السابقة سواء التى تحمل توقيع بهزاد الفعلى أو تلك التى تنسب له يتضح مميزات وخصائص أعماله الفنية التى تتلخص فى براعته فى مزج الألوان، وفى التعبير عن الحالات النفسية المختلفة للأشخاص المرسومين بالصورة، وبراعته فى رسم العمائر والمناظر الطبيعية.

كما يلاحظ على أسلوب بهزاد أنه على الرغم من استخدامه أساليب فنية تقليدية إلا أنه كيفها بطريقته الخاصة وأسلوبه المستقل، حيث تناول موضوعات لم تكن مألوفة من قبل، استخدم فيها ألوان من ابتكاره، واتخذ من اللون الواحد أطيافاً عديدة. كما بلغت عنايته برسوم الأشخاص درجة عالية من الإتقان بحيث مثلها بواقعية فى أعمالها وحركاتها، ووضح اندماج هذه الشخصيات وكفاءتهم فيما يؤدونه من أعمال، وموهبته فى

رسم الأشخاص وخاصة أولئك الذين رسم لهم لحى فى تصاويره، كما تبدو الحيوية واضحة أيضاً فى رسوم الحيوانات والأشجار الطبيعية من حولهما.

ورغم ما سبق فإن ما نعرفه عن حياة بهزاد الخاصة قليل، ولا يزال الغموض يكتنف تاريخ ميلاده وتاريخ مماته على وجه التحديد، فيقال أنه توفى فيما بين عامى ٩٤٠-٩٤٤هـ/١٥٣٣-١٥٣٧م.

على أية حال كان لبهزاد تأثير كبير على الحياة الفنية فى عصره فقلده كثيرون، وتعلم على يديه حكام ومصورين نهضوا بصناعة فن الكتاب فى ذلك العصر، حتى استحق أن يقال عنه أنه زعيم مدرسة عظيمة فى التصوير، واستطاع أن يسمو بالأساليب الفنية التى ازدهرت فى هراة إلى غاية الإتقان والدقة.

الفصل الرابع

المدرسة الصفوية

ازدهرت فنون التصوير فى إيران فى فترة القرن السادس عشر وخاصة فى مدرسة بخارى والتى تعتبر امتداد لمدرسة بهزاد والمدرسة التيمورية من حيث الأساليب الفنية ومزج الألوان، واستخدام عناصر زخرفية معينة مثل الزهور، كذلك العناية برسوم العمائر والدقة فى رسم الأشخاص وحسن توزيعهم لعناصر الصورة.

ولقد أعقب سقوط هراة فى يد شيبان خان سنة (٩١٢هـ/١٥٠٧م)، فرار عدد من الفنانين إلى بخارى وخاصة بعد أن استولى عليها الشاه إسماعيل الصفوى، ومن هنا أصبحت سمرقند وبخارى من أهم المراكز الفنية كما هاجر بعضهم إلى بخارى، وخاصة لأنهم كانوا من أتباع المذهب السنى، ولأن الصفويين كانوا على حسب المذهب الشيعى.

ولقد اشتهر عدد كبير من الفنانين الذين اشتغلوا بالرسم والتصوير وعلى رأسهم محمود مذهب، وعبد الله مذهب، ومن أهم مميزات التصاوير المنسوبة لمدرسة بخارى أن الأشخاص فيها يلبسون غطاء رأس مكون من قلنسوة مرتفعة مضلعة، كما أن إطارات المخطوطات مزخرفة بزخارف ذات ألوان مختلفة منها المذهب والفضى على أرضية مختلفة الألوان، كما حملت بعض الإطارات أشكال حيوانات وطيور.

المرحلة الأولى من المدرسة الصفوية:

تميزت المرحلة الأولى من المدرسة الصفوية بأن الوحدة السياسية فى العصر الصفوى قد قضت على فروق إقليمية كثيرة، فأصبح من الصعب التفريق بين الصور التى أنتجت فى شرقى الإمبراطورية، عن الصور التى أنتجت فى غربها، إذ أن المصورين كانوا فى كافة أنحاء الإمبراطورية يقلدون مصورى البلاط فى تبريز وقزوين ولم تكن هناك فروق فنية كبيرة بين الفنانين فى أنحاء الإمبراطورية.

ويبدو أن الحالة الاقتصادية فى ظل الحكم الصفوى كانت منتعشة، مما أدى إلى تطور كثير فى الفنون المختلفة، أدى إلى بلوغ صناعة التصوير درجة عالية من التقدم. ولقد ساهم حب الشاه إسماعيل للفن فى نهضة كبيرة وخاصة بعد مرحلة الاستيلاء على هراة، وهجرة معظم الفنانين إلى تبريز، كما أنشأ أكاديمية فنية وعين بهزاد مديراً لها. كل ذلك كان باعثاً على نشأة مدرسة جديدة، على رأسها بهزاد وتلاميذه، وهذا ما يفسر لنا الصلة بين المدرسة الصفوية فى مرحلتها المبكرة وبين المدرسة التيمورية.

ولم يكن نصيب الشاه إسماعيل الصفوى فى تعضيد الفنون بنفس درجة إسهام ابنه الشاه طهماسب الذى خلفه على عرش إيران سنة (٩٣٠هـ/١٥٢٤م)، وظل يحكم البلاد حتى سنة (٩٨٤هـ/١٥٧٦م)، وقد تلقى دروساً فى التصوير على يد الفنان المشهور سلطان محمد، ويقال أنه كان صديقاً للمصور بهزاد وكذلك المصور أقاميرك.

وقد تغيرت معاملة المصورين فى ذلك الوقت تغيراً ملحوظاً، فأصبح للمصور شخصية مرموقة فى المجتمع يحرص على استدعائه

كبار الدولة، كما ارتفعت مكانة الفنانين فى عصر الدولة الصفوية بدرجة ملحوظة. وربما كان من أسباب ذلك أن الدولة الصفوية كانت أولى الدول الوطنية فى إيران، بعد العصر الساسانى وكان من الطبيعى أن تفكر هذه الدولة فى أن تعيد إلى إيران مجدها الفنى القديم، هذا فضلاً عن الرخاء المادى والترف الذى ساد البلاد فى هذه الفترة، وكان نصيب رجال الفن وافر من تشجيع الدولة وإكرامها لهم.

مميزات مدرسة التصوير الصفوية الأولى

أصبحت مخطوطات كثيرٌ منها توضح تصاويرها حياة البلاط وتصف مجالس الطرب والشراب، كل ذلك فى رسوم دقيقة وألوان زاهية فى هدوء وانسجام، وفوق ذلك مهارة الفنانين فى تأليف الصورة وتوزيع الأشخاص، وأصبحت التصاوير الإيرانية فى ذلك العصر تسجيلاً للحياة الاجتماعية شأنها فى ذلك شأن كتب المؤرخين. ويتميز الأشخاص فى تصاوير المرحلة الصفوية الأولى بالقدود الهيفاء والملابس الفاخرة، والتنوع فى الألوان وهو ما اشتهرت به المدرسة التيمورية، كما يميز الصور الصفوية لباس الرأس وهو مكون من عمامة ترتفع باستدارة تبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء أو سوداء ويبدو أن هذه العصا كانت تميز أفراد الأسرة الصفوية عن غيرهم، ثم أصبحت شعار الأتباع هذه الأسرة، بينما يرى آخرون أنها كانت تمثل رتب عسكرية فى داخل الحرس السلطانى(*).

(*) يرجع أصل هذا الشكل من العمامة التى تبرز منها عمامة حمراء إلى الجيش التركمانى، الذى كونه الشيخ حيدر والد الشاه إسماعيل، ومميزة بالقلنسوات من القماش الأحمر (السقرلاط)، ولذلك عرفوا بالقزلباش، أى ذوى الرءوس الحمراء. كما كانت العمامة تتكون من اثنتى عشرة طية تعبيراً عن المذهب الاثنى عشرى مذهب الدولة الصفوية. راجع:

مخطوطات المدرسة الصفوية الأولى

من أشهر ما ينسب إلى تلك الفترة من مخطوطات، مخطوطة خمسة نظامى أو ما يعرف باسم المنظومات الخمس التى قام بنسخها محمود النيسابورى بأمر من الشاه طهماسب (٩٤٦-٩٥٠هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)، واشترك فى تصويرها عدد من المصورين، ومن أهمهم مظفر على، وميرزا على، وسلطان محمد، ومير سيد على وأقاميرك وهذه المخطوطة محفوظة بالمتحف البريطانى.

ومنها (لوحة ٧٨) - تمثل التصويرة خسرو يستمع للمغنى باربد، ونشاهد خسرو جالساً على مقعد غير مرتفع، ويجلس أمامه جاثماً أحد الخدم يقدم له طبقاً من الفاكهة، ويجلس خسرو داخل إيوان له واجهة مستطيلة معقود بعقد مدبب، ولهذا الإيوان فتحة شباك مستطيلة يظهر من خلالها مجموعة من الأشجار تمثل الحديقة الملحقة بالقصر، وزخرفت كوشتا عقد الإيوان برسم تنينين على مهاد من الزخارف النباتية، وفى الجزء العلوى من هذا الإيوان بحور من الكتابات الفارسية يعلوها صف من الشرافات الثلاثية، وتطل واجهة هذا الإيوان على الفناء الذى تدور فيه الأحداث حيث نشاهد المغنى باربد يعزف على آلة العود وإلى جانبه طفلاً صغيراً يضبط الإيقاع على الدف فى حين يتناثر المدعون ويتسامرون ويشربون ويستمتعون حول الفسقية التى رسمت عبارة عن دائرة يخرج منها وحدات تشبه الورقة النباتية، ولهذا الفناء سياج خشبى له مدخل مستطيل يدخل منه الخدم حاملين الثياب التى قد يوزعها خسرو على مطربة، وفى مقدمة الصورة مجرى مائى تحف على جانبيه الصخور وتتمو على جانبيه

Robinson, B. W., Persian Miniature Painting, London, 1967, p. 81.

أيضاً النباتات والأزهار المختلفة. وفى شرفة القصر المجاور جلست إمرأة وإلى صدرها رضيعها بينما وقف الحارس حاملاً قوسه. وخلفية الصورة عبر عنها المصور برسم الحديقة الملحقة بالقصر والتى يظهر منها بعض الأشجار مثل شجرة الدلب التى اخترقت قمتها إطار الصورة من أعلى.

وأيضاً (لوحة ٧٩) - يتعلق موضوع التصويرة بتنافس بين طبيبى البلاط، حيث قدم أحدهما سماً للثانى وابتلعه لكنه شل فاعليته فوراً بأخذه مضاد قوى، ثم التقط بعد ذلك زهرة ووضع عليها سحراً قبل أن يعطيها لمنافسه كى يستنشق عبيرها، فما أن شم المنافس حتى أنهار ميتاً تحت وطأة الخوف. ونشاهد فى التصويرة أميراً جالساً داخل جوسق (كشك) مستطيل الشكل له جوانب منخفضة وسقف مسطح تعلوه قبة قطاعها مدبب، ويقطع هذا الجوسق سياج الحديقة، وأمام هذا الأمير داخل فناء الحديقة نشاهد رجال البلاط الذين ينظرون إلى الطبيبين المتناظرين الذين يظهر أحدهما ملقى على الأرض ميتاً بعد أن استنشق عبير الزهرة المسحورة، ويتقدم الفناء فى مقدمة الصورة بركة مياه بداخلها فسقية يسبح بداخلها البط السابح، ويخرج منها قناتان إحداهما تؤدى إلى بركة مربعة أخرى يسبح بداخلها البط السابح. وخلف الأمير الجالس نشاهد حديقة لها سياج خشبى يقتطعه مدخل مستطيل، وبداخلها تنمو مجموعة من الأشجار منها أشجار السرو والدلب وبعض الأزهار، بالإضافة للمجرى المائى الذى يمر فى هذه الحديقة، وكذلك عامل الحديقة الذى يحفر فى الأرض الصحراوية الحمراء وربما ذلك محاولة منه لتوسيع المساحة الخضراء، ثم تمتد المقدمة لنشاهد مساحة صحراوية تنتهى عند خط الأفق بقمم جبلية يظهر من خلفها شخصاً ممسكاً بجواد، ثم الخلفية التى عبر عنها المصور من خلال رسم السماء الزرقاء والتى يتخللها بعض السحب.

وقد أضيفت إلى تصاوير هذه المخطوطة ثلاث صور من عمل محمد زمان الذى يعرف أيضاً باسم بولو زمان الذى أوفده الشاه عباس الثانى، الذى حكم إيران فيما بعد عام ١٦٤٢م، ١٩٦٦م ليدرس التصوير فى روما وأثناء وجوده فى رومان سمى نفسه بولو زمان وسافر إلى الهند فى عهد الشاه جهان.

كما ينسب إلى هذه المدرسة أيضاً مخطوطة من خمسة نظامى محفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك، قام بكتابتها الخطاط سلطان محمد نور، وهى خالية من التوقيع.

وتنسب إلى هذه المرحلة من المدرسة الصفوية مخطوطة أخرى محفوظة فى دار الكتب المصرية للشاعر جامى توضح قصة يوسف وزليخة، هذا بالإضافة إلى مخطوطة ظفرنامه المحفوظة بالمكتبة الخاصة بالأباطرة المغول فى مدينة أجرا وفى مدينة دلهى، ويلاحظ وجود توقيع الإمبراطور جاهنجير أبى الإمبراطور أكبر، الذى ذكر إلى جوار توقيعه أن هذا المخطوط من أعمال بهزاد.

نسخة من مخطوط الشاهنامة تعرف باسم شاهنامة الشاة طهماسب، حوالى عام (٩٣٢-٩٤٢هـ/١٥٢٥-١٥٣٥م)، محفوظة فى مجموعة كير بلندن ومنها بزهان يقتل خنازير أريما – تمثل هذه التصويرة عمل من أعمال الصيد الملكية أو الأعمال البطولية والبارعة للبسالة ضد الحيوانات المفترسة، ففى مقدمة الصورة نجد مجرى مائى تنمو على جانبية الشجيرات، وفى المنطقة الوسطى نشاهد البطل وهو يمتطى صهو جواده ويقوم بضرب أحد الخنازير التى انتشرت فى الصورة، وقد ملئت الصورة بأنواع مختلفة من النباتات والأزهار التى منها زهرة الياسمين،

وشجرة الآثل التى تنمو فى أعلى يسار الصورة، وخلف هذه النباتات فى المنطقة العليا نشاهد فارساً يمتطى صهو جواده ويضع أصبعه فى فمه وهى حركة تعبيرية مأخوذة من الكلاسيكية الفارسية تدل على الدهشة أو التعجب، ونلاحظ أن الملابس التى يرتديها الفارسان فهى ملابس كما لو كانا فى بلاط ملكى، فالملابس مطرزة تطريز ذهبى وذات ألوان متوازنة، وثنيات العمائم الطويلة البيضاء المنفذة بطرية سميكة ويبرز منها نتوء عالى. ثم نشاهد السماء التى رسمت فى خلفية الصورة ولونت باللون الذهبى، وفى أعلى الصورة أربع مساحات مربعة بداخلها كتابات فارسية.

المصورون فى المدرسة الصفوية الأولى

كان نتيجة لرعاية الحكام فى إيران فى العصر الصفوى الأول للفنانين أن ظهر مجموعة من أمهر المصورين الذين أثروا الحياة الفنية فى ذلك العصر ومن أهم هؤلاء المصورين.

* أقاميرك: يعتبر أقاميرك أحد تلاميذ بهزاد، وهو يعد من أشراف أصفهان ثم انتقل إلى تبريز وتتلمذ على يد بهزاد، وكان ماهراً فى صناعة العاج حيث كان لا ينافسه فى هذا المجال فنان آخر، وكان ماهراً فى الحفر على الأخشاب، ومصوراً أيضاً.

ويبدو أنه قد اشتغل فى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى فى هراة، حيث ذكر أن أغلب المبانى الموجودة قد زوقت بالنقوش تبعاً لأسلوبه الفنى، وتذكر المصادر أن أقاميرك توفى فى عهد محمد خان شيبانى فى بخارى. وقد ترك عدداً من تلاميذه المهرة فى فن التصوير منهم سلطان محمد، وشاه قولى. وقد أجاد فى تصوير الخيل والزهور، إلا أنه لم يصل إلى ما وصل إليه بهزاد من براعة فى تنويع سحن الأشخاص، وإكسابها

بعض الحياة والحركة ومن أهم أعماله. المشاكرة فى تصوير مخطوط شاهنامة طهماسب (٩٢١-٩٤٢هـ) ١٥١٥-١٥٣٥م. محفوظ فى متحف المتروبوليتان بنيويورك. بالإضافة لمخطوط المنظومات الخمس مؤرخ بعام (٩٤٦-٩٤٩هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)، المحفوظ فى المكتبة البريطانية بلندن. والتى كانت بحوز الصفويين وآلت ملكيتها إلى حسني الابن الثانى لفتح الله على شاة. ومنها (لوحة ٨٠) تمثل خسرو وشرين يستمعان إلى القصص. بالإضافة إلى خمسة عشر تصويرة فى مخطوط (فالنامه طهماسب) المؤرخ بعام (٩٥٦هـ/١٥٥٠م)، محفوظ فى متحف الفن والتاريخ بجنيف.

* سلطان محمد: يعد سلطان محمد من أهم المصورين المسلمين الإيرانيين إذ تولى حيناً من الزمن إدارة مدرسة التصوير أو مجمع الفنون الجميلة فى تبريز.

وقد تتلمذ سلطان محمد على يدى أقاميرك وكذلك على يد بهزاد، وقد عمل أيضاً سلطان محمد مديراً لمرسم القصر عند شاه طهماسب فيما بين سنتى ١٥٢٤-١٥٧٦م، وكان من الأشخاص المهرة الذين تولوا مثل هذا العمل وكان من واجباته أيضاً فى هذا المرسم وضع التصميمات المختلفة للسجاجيد وكذلك تصاوير اللاكيه.

من المعتقد أنه هو الذى قام بوضع تصميم سجادة العيد المشهورة الموجودة فى فيينا، وعلى ما يبدو أيضاً أنه استطاع إنتاج أنواع من البورسلين التى تحوى طرازه الفنى، وعلى أية حال فإن هذه المعلومات المتعلقة بإنتاج الخزف تعد على جانب كبير جداً من الأهمية، خاصة إذ وضعنا فى الاعتبار احتمال وجود أدلة على أن الإيرانيين قد أنتجوا بالفعل

أنواعاً جيدة من البورسلين تحوى طرازهم الفنى الخالص وليس مجرد تقليد للطرز الفنية المعتادة.

ومما يروى عن سلطان محمد أنه كان له وضع خاص بالملاحظة ثم إعادة رسم الأشياء العجيبة التى كان يسمعها فى محادثاته مع الناس، فمثلاً اخترع ساعة بصندوق وكانت هذه الساعة موجودة فى مكتبة مير على شير.

ويعتقد أنه سافر لتركيا أثناء حكم سليمان الذى خصص له حجرة للرسم وكانت له فقط من بين مبانى السراى، وقد كان محبوباً بين الحكام حتى انه قد خصص له معاش يومى اسيرشيك "درهم صغير". ولنا نعلم الكثير عن أعمال سلطان محمد الفنية الممهورة بتوقيعه وأنه لم يكن يوقع على تصاويره دائماً وعلى ما يبدو كان يعطى أهمية أكبر لأعمال الشعراء الإيرانيين والتى كانت تعمل لمكتبة الشاه طهماسب.

ومن أعماله تصويره تمثل صلب الضحاك – مخطوط شاهنامة طهماسب (٩٣٢-٩٤٢هـ/١٥٢٥-١٥٣٥م) تبريز (لوحة ٨١) – تمثل التصويرة صلب الضحاك. حيث نشاهد فى مقدمة الصورة مجرى مائى يبدأ من بين الصخور التى فى الجانب الأيسر وتنمو على جانبيه النباتات والأزهار، ويجلس على الجانب الداخلى من هذا المجرى شخص يعزف على آلة موسيقية وينظر إلى شخصين يختبئان خلف الصخور، ويقف أمام هذا العازف جوادان وكأنهما فى حالة طرب مما يعزفه هذا الشخص، وخلف الجوادين تابعٌ ممسكٌ بثلاثة خيول.

وفى وسط الصورة نشاهد الملك فرويدن الذى اقترح أن يتم إلقاء الضحاك من أعلى قمة الجبل، ولكن سورش أحد قواد فرويدن الذى يقف

بجواره همس إليه بدلاً من ذلك أن يقوم بشد وثاقة حيا على قمة جبل "داماواند" وهى أعلى قمة جبلية فى إيران، وبذلك يذهب عقل الضحاك بسبب العذاب النفسى، وخلف الملك فرويد تابعان أحدهما واقفٌ يمسك فى يده عصا والآخر جالساً، خلفهم يوجد ثلاثة من الخيول لم يظهر سوى جزؤها الأمامى فقط، ثم نشاهد مجموعة من الأشخاص بين الصخور لم يظهر منهما سوى الجزء العلوى فقط.

ثم تمتد الصورة لأعلى لنشاهد قمة الجبل الصخرى الذى يبدأ من الأرضية حتى نهاية الأفق حيث وضع الضحاك بعد أن صلب وقيد فى أحد الكهوف، وعلى جانبيه داخل الكهف شخصان يقوما بإتمام عملية توثيقة وربطه، وبأعلى قمة الكهف شخصان آخران يقومان بتثبيت السلاسل التى علق عليها الضحاك. فى حين يقف شخصان آخران فى الجانب الأيمن أعلى الكهف يشاهدان ما يحدث أمامهم. وتنمو على القمم المتدرجة لهذا الجبل الصخرى الأشجار اللوزية الشكل .

* شيخ زاده: من مصورى العصر الصفوى، تتلمذ على يد بهزاد، وانتقل إلى تبريز لذلك يظهر فى تصاويره التأثر بأسلوب بهزاد، وبصفة خاصة فى طريقة رسم العمائر وزخرفتها بالزخارف الدقيقة، من أعماله تصويرة فى مخطوط المنظومات الخمس، مؤرخ بعام ٩٣١هـ/١٥٢٥م تمثل زواج خسرو من شيرين، وتصويره فى مخطوط ديوان حافظ، مؤرخ بعام ٩٣٤هـ/١٥٢٧م، مجموعة كارتية بباريس تمثل مجلس وعظ فى مسجد. تصويرة فى مخطوط هافت بيكر "الصور السبع" مؤرخ بعام ٩٤٤هـ/١٥٣٧م، محفوظة فى الفرير فى واشنطن، تمثل بهرام جور مع إحدى زوجاته". وتصويرة من مخطوط المنظومات الخمس مؤرخ بعام (٩٤٢هـ/١٥٣٥م). تمثل مناظر خلوية، وتصويرة فى مخطوط عمل لعبد

العزيز بهادرخان زعيم الشيبانيين مؤرخ بعام ٩٤٣هـ/١٥٣٥م، تمثل منظراً ريفياً، تصويره فى مخطوط بستان سعدى مؤرخ بعام (٨٩٣-٨٩٤هـ/١٤٨٨-١٤٨٩م)، محفوظ بدار الكتب المصرية، تمثل دارا وراعى خيوله. ينسب له تصويره مزدوجة تمثل "أميراً شاباً فى مجلس فى الهواء الطلق" مؤرخة بعام ٩٢١هـ/١٥١٦م.

* ميرسيد على التبريزى: ابن المصور الإيرانى "مير مصور" الذى عمل فى بلاط الشاه طهماسب، ثم انتقل إلى بلاد الهند، حيث عمل فى بلاط الإمبراطور همايون، وقد اشتهر ميرسيد على بتسجيل بعض مظاهر الحياة اليومية، ويجمع أكثر من منظر فى التصويرة. ومن أمثله أعماله، تصويرة تمثل المجنون مع الحيوانات فى الصحراء، من مخطوط المنظومات الخمس، المحفوظ فى المكتبة البريطانية بلندن (لوحة ٨٢) - تمثل التصويرة المجنون مع الحيوانات المتوحشة، حيث نشاهد المجنون نحيل وقد أضمره العشق يجلس على قمة التراكمات الصخرية التى تبدأ من مقدمة الصورة ولها أسطح على هيئة رؤوس آدمية وحيوانية، ونلاحظ أن كل صخرة قد لونت بلون مختلف عن الأخرى منها الأرجوانى والأصفر والأبيض، وخلف المجنون تنمو شجرة ضخمة يلتف على جذعها ثعبان، وفى الجانب الأيسر فى مقدمة الصورة نشاهد مجموعة من الصخور لها أسطح برؤوس آدمية وحيوانية أيضاً، ويحيط بالمجنون مجموعة من الحيوانات المختلفة، وقد فرشت الأرضية باللون الذهبى وتنمو عليها الأزهار الصغيرة، وتنتهى مقدمة الصورة عند نهاية خط الأفق على هيئة قوس يقف عليه أحد الطيور، ومن خلفها يظهر ذكر الغزال.

أما السماء فقد أنحسرت مساحتها وأصبحت مساحة صغيرة لونت باللون الذهبى ويقتطعها فى الجانب الأيمن أربعة مستطيلات بداخلها كتابات فارسية.

* ميرزا على: عمل فى بلاط طهماسب، وعندما أعلن طهماسب مرسوم التوبة الصادقة عام (٩٦٤هـ/١٥٥٦م) عمل فى بلاط إبراهيم ميرزا ابن أخو الشاه طهماسب فى مدينة مشهد. وتميز أسلوبه رسم الأجسام الضعيفة والرقاب الطويلة، وتميز أسلوبه بأنه بداية التحول إلى أسلوب المدرسة الصفوية الثانية، إذ اختفت العصا التى تخرج من العمامة.

ومن أهم أعماله (لوحة ٨٣) تمثل خسرو برويز والموسيقى المتخفى باربد، مخطوط شاهنامة طهماسب، مؤرخ بعام (٩٢١-٩٤٢هـ/١٥١٥-١٥٣٥م)، محفوظ فى متحف المتروبوليتان بنيويورك.

* محمدى: يعد محمدى من تلاميذ سلطان محمد المهرة، وإن كان هناك بين مؤرخى الفنون من يعتقد بأنه أيضاً ابن السلطان محمد، المصور الإيرانى المشهور، وعلى أية حال فإن هناك خلطاً بين سلطان محمد وتلميذه محمدى هذا، ناتجاً عن تشابه الأسماء ولكن ألوان سلطان محمد، وتفاصيل صوره، توقع مؤرخى الفن دائماً فى مأزق نظراً للتشابه الكبير بين التلميذ وأستاذه فى تكوينات الصور بالإضافة إلى التشابه فى تفاصيلها... لكن فيما يبدو أن محمدى كان أكثر تحرراً من أستاذه، وقد كان مغرماً برسم المناظر البرية وكذلك مناظر الحياة اليومية الريفية فضلاً عن إقباله على رسم الأشخاص ذوى القامة الطويلة والرؤوس المستديرة، وعلى ما يبدو أنه ربما كان يتقصَّى آثار بهزاد وميرك فيما يتعلق برسوم الحياة اليومية.

ومن أعمال محمدى الرائعة صورة تمثل سكان إحدى القرى أثناء أعمالهم اليومية، التصويرة مؤرخة فى ١٥٨٧م وموجود الآن بمتحف اللوفر بباريس وهذا العمل – يوضح سواء من حيث التكوينات العامة أو التفاصيل أو ترتيب الأشخاص – يوضح تأثير سلطان محمد الواضح على أسلوب محمدى، ففى وسط التصويرة فلاح يحرث الأرض وفى يده اليسرى عصا يحث بها الثورين اللذين يجران المحراث وخلفه شيخ ثم درويش جالس إلى جذع شجرة كبيرة فوقها طيور، وفى خلفية التصويرة إلى اليمين يرسم رجلاً يقطع الخشب من شجرتين فوق المرتفعات، وفى صدرها إلى اليسار رسم راع يحرس قطيعاً من الغنم وينفخ فى مزمار وعلى مقربه منه كلبه وإلى اليمين بعض الخيام التى تتلون منها القرية وتظهر فى إحداها سيدة تنسج سجادة، وفى خيمة أخرى سيدتان تسمع إحداهما حديث الأخرى وتضع أصبعها على فمها علامة الحيرة والدهشة، وخلف هاتين الخيمتين امرأة تملأ جرة من جدول صغير، وفى أسفل التصويرة إلى اليمين عبارة نصها "قلم الداعى محمدى المصور فى شهور ٩٨٦هـ/١٥٧٨م" والتصويرة مكونة من خطوط لا ظلال لها لكنها مثال فى الدقة والاتقان وعليها فى بعض المواضع لون يميل إلى السواد، مقاس الصورة ٣٧×٢٣.٨سم (لوحة ٨٤).

* مظفر على: ابن المصور سلطان محمد، كان تلميذاً لبهزاد، امتاز ببراعته فى رسم الصور الشخصية، كما وضح ما بها من انفعالات، واستخدام اللون الذهبى فى تصاويره، عمل فى المدرسة الصفوية الأولى، وتولى أعمال الصور الجدارية فى قصر جهل ستون "الأربعون عموداً" فى أصفهان فى عصر الشاه عباس الأول.

* مير مصور: أمتاز برسم الشباب فى الطبقة الارستقراطية فى أوضاع أنيقة، وقد شارك فى إعداد تصاوير شاهنامة طهماسب، وينسب له تصويرة تمثل "سام وزال يستقبلان بالترحيب فى كابول"، بالإضافة إلى عدد من المصورين اللذين ظهرت أعمالهم فى المدرسة الصفوية مثل محمود مذهب، عبد الله مذهب، عبد العزيز، سياوخش الجيورجيانى، صادقى، زين العابدين، نقدى، أقاعنايت الله الأصفهانى، شرف الدين على يزدى (راجع د. محمود إبراهيم، موسوعة الفنانين، الفنان فى العصور الوسطى).

المدرسة الصفوية الثانية

تعرف هذه المرحلة باسم مرحلة رضا عباس، نسبة إلى مصور مشهور عاش فى تلك المرحلة، وقد سبق أن عالجنا المشاكل الخاصة به فى كتابنا "موسوعة الفنانين المسلمين"، والمعروف أن المرحلة الثانية من عمر هذه المدرسة الفنية تميزت بصفات خاصة سوف نعالجها فى هذا الجزء. ولقد تولى الشاه عباس الحكم فى سنة (٩٩٦هـ/١٥٨٨م)، وامتدت فترة حكمه إلى سنة (١٠٣٨هـ/١٦٢٩م)، وكانت البلاد فى ذلك الوقت مهددة بالتفكك والاضمحلال، ولكنه استطاع أن يرد أعداء إيران ويوحد البلاد التى كانت مهددة بالتفكك والاضمحلال، وينشر أسباب العمران فيها، حتى أصبح اسم الشاه عباس فى تاريخ إيران رمزاً للمجد والرخاء، وقد نقل الشاه عباس عاصمته إلى أصفهان وعمل على تجميلها واستدعى إليها العديد من الفنانين (مصورين ومذهبين وخطاطين)، وأصبحت مركزاً للعلوم والفنون، والواقع أن انتقال العاصمة إلى أصفهان كان باعث على تقوية العلاقات الودية بين إيران والدول المجاورة وخاصة الهند، وقد عنى الفنانون بالتصوير الجدارى، حيث وجدت رسوم فارسية الأسلوب تجاورها

صور أوربية، قام بتصويرها مصورون أوربيون، وتتلمذ على يد هؤلاء الفانون الأوربيون عدد غير قليل من المصورين الإيرانيين وتأثروا بأسلوبهم. ويبدو أن التأثير الأوروبى جعل الفنان الفارسى ينطلق فى مجالات عديدة فبعد أن كان التصوير لتوضيح المخطوطات أصبح الفنان يرسم الصور مستقلة، كما أصبح يسجل الأحداث الاجتماعية، وأصبحت قواعد المنظور واضحة فى الإنتاج الفنى للمصور، كما ساد استخدام الألوان الهادئة، واستخدام أيضاً درجات متعددة من اللون الواحد، ونلاحظ أن هذا العصر قد شهد استخدام الصور المستقلة سواء أكانت للأمراء أو أفراد الطبقة الأرستقراطية بكثرة واضحة، كما ظهرت صور النساء بنسبة أكبر من ظهورها فى المرحلة الأولى من هذه المدرسة، ولقد قلت العناية بتوضيح المخطوطات بالتصاوير كما كان الحال فى المرحلة الأولى من هذه المدرسة.

ويمكن القول بأن الاتجاه إلى الصور المستقلة فى هذه المرحلة كان الغرض منه بيعها لأكبر عدد من الناس بعد أن انصرف رعاة الفن عن تكليف المصورين بأعمال كبيرة، كما كان هو الحال فى المرحلة الأولى.

ويبدو أن هذه المرحلة قد شهدت فى نهايتها انهيار واضح للأساليب الفنية، كما أن عوامل الضعف قد دبت فى الدولة بسبب فساد الحكام الذين انصرفوا إلى اللهو والعبث، وقلت عناية أمراء الدولة بالفن واستمر الحال على هذا النحو حتى سقوط أصفهان على يد الأفغان.

المصورون فى المدرسة الصفوية الثانية

* أقارضا: عاش فى الفترة الأخيرة من حكم الشاه طهماسب، ثم انتقل إلى أصفهان حوالى (٩٩٩هـ/١٥٩٠م)، وكان تلميذاً لمير على فى هراة، وتوفى فى عام (٩٨١هـ/١٥٨٣م). وتميز أسلوبه بالخطى الذى اشتهرت به المدرسة الصفوية الثانية. ومن أعماله تصويره تميل شاب يرتدى ملابس فاخرة، ترجع إلى أوائل القرن ١١هـ/١٧م. محفوظة فى متحف جامعة هارفارد.

* رضا عباسى: يعد رضا عباس من المصورين المسلمين ذوى الأهمية الخاصة فى تاريخ الفن الإسلامى، فقد أثارت هذه الشخصية كثيراً "من المناقاشات بين علماء الآثار وتاريخ الفنون". عن حياته الشخصية لا نملك للأسف ترجمة موثوقاً بها، وعلى ما يبدو كان يعمل فيما بين سنة ١٥٩٠م إلى ١٦٤٠م وكان له دور هام ليس فقط فى مجال الفن التصويرى، ولكن فى معظم مجالات الفنون الأخرى. ولقد استطاع أن يضفى أسلوبه الفنى على مدرسة أصفهان، وأصبح طرازه الفنى هو طراز هذه المدرسة بدلاً من طراز العصر الذى عاش فيه.

وعلى أية حال فإن اسم رضا من الأسماء الشائعة فى إيران فى تلك الفترة أما عن اسم عباس فإنه يدل على أن حامله كان فى فترة من الفترات فى خدمة الشاه عباس ١٥٨٧م/١٦٢٨م.

ولقد ترك لنا رضا عباسى كثيراً "من الملاحظات الفنية فى أعماله إلى جانب توقيعه، فغالباً" ما كان يثبت التاريخ الدقيق الذى رسم فيه تصويرته باليوم والشهر وأحياناً "كان يذكر السبب الذى من أجله رسم هذا

العمل وأيضاً" فى أى مكان وفى أية مناسبة ومن كان رأس هذا العمل، أو لمن رسم هذا العمل.

وعلى أية حال فإن الباحث يستطيع أن يدرك أن رضا عباسى كان معتزاً إن لم يكن مغرماً "بشخصيته الفنية، الأمر الذى جعله يترك لنا فى معظم الأحيان اسمه على أعماله الفنية".

على أية حال فإن توقيعه هذا بالإضافة إلى ملاحظاته التى كان يتركها على صوره قد قدم لباحثى ومؤرخى الفنون خدمة كبيرة للغاية تساعدهم فى أبحاثهم، ومما يدعو للأسف أن شخصيات فنية أخرى هامة مثل بهزاد أو ميرك لم يترك لنا مثل هذه الملاحظات العامة على أعمالهم الفنية، وقد خلط كثير من علماء تاريخ الفن بين رضا عباسى المصور وبين على رضا عباسى الذى كان يعمل خطاطاً "فى نفس الفترة الزمنية وفى نفس العمر"، وكان هناك خلط بينه وبين مصور آخر يدعى اقارضا الذى رحل بدوره للهند وعمل هناك فى مرسم الأباطرة المغول وخاصة فى عصر جاهنيجير ١٦٠٥-١٦٢٨م وفى نفس الفترة التى عاش شخصان يحملان اسم محمد رضا.

وعن أعمال رضا عباسى الفنية كتب الكثير، وعلى ما يبدو فإن رضا عباسى كان قليل الإنتاج فى مرحلة شبابه، وكان فيما يبدو مقبلاً على الرسوم التخطيطية والتوضيحية، ولا يعنى بالصور فى المخطوطات ثم دخل فى خدمة البلاد فى بداية القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) فأضاف وزاد إنتاجه وتحسنت سيرته وأصبح له تأثير عظيم فى الحياة الفنية بأصفهان.

ومما لا شك فيه أن رضا عباسى قد قام بتزويق مخطوطات تحوى أشعاراً فارسية بالإضافة إلى عدد من المخطوطات، على أن دوره الرئيسى كان بالنسبة للأوراق الفردية التى كانت تحوى إلى جانب رسومه الأولية أيضاً كتابات أولية من كبار خطاطى عصره، ألصقت هذه الأوراق فى كثير من الأحيان على ورق مقوى ثم جمعت على هيئة ألبومات، وكثير من هذه الألبومات ظهرت بصفة خاصة فى القرن ١٥ سواء فى إيران أو الهند الإسلامية ومن أعمال رضا عباسى صورة فى متحف برلين تم شراؤها فى عام ١٩٤٣م وحجم هذه الصورة ١١.٥سم×٨.٥، ومن التصاوير التى تنسب لرضا عباسى صورة لشيخ مستريح وهى محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة ٨٥)، وتجمع هذه التصاوير معظم خصائص أسلوبه من قلة الأشخاص وترك الزخارف الهندسية والنباتية الدقيقة التى كان يزدحم بها الفراغ التصويرى والاكتفاء بتزيين الخلفية بشجرة مورقة أو غصن مزدهر ثم تفضيل الرسوم المؤلفة من عدة خطوط منحنية على الرسوم التى تبهر الأنظار بألوانها البراقة.

* معين مصور: يعد المصور معين من ألمع المصورين فى مدرسة رضا عباسى، ولعله كان ألمع تلميذ له على الإطلاق، ذلك أن أسلوبه وقدراته الفنية كانت أوضح وأكثر دقة وجمالاً من أسلوب تلاميذ رضا عباسى الآخرين، ولذا فقد كان مقرباً إلى قلب أستاذه عن غيره من التلاميذ. وعن حياة معين الشخصية لا نملك الكثير، بل نكاد لا نملك شيئاً على الإطلاق ويعتقد الأستاذ كونل أن معين قد ولد فى ١٦١٧م لأنه كان قد رسم صورة لأستاذة رضا عباسى مؤرخة فى ١٦٣٥م وهذا يؤكد لنا أنه كان يعمل فى مرسم أستاذه فى هذه الفترة وآخر أعماله الفنية تحمل تاريخ

١٧٠٧م بحسب هذا التاريخ يكون معين قد رسم هذه الصورة وعمرة تسعين عاماً تقريباً.

* محمد قاسم التبريزى: من تلاميذ رضا عباسى، من أعماله تصويرة تمثل (سيدة فى بلاط أصفهان)، ترجع إلى عام ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م، وتصويره تمثل "الضرب بالفلقة" ترجع إلى عام (١٠١٤هـ/١٦٠٥م)، محفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك.

الباب الرابع
التصوير الهندى والتركى

الفصل الأول: المدرسة المغولية فى الهند

الفصل الثانى: المدرسة العثمانية

الفصل الأول

المدرسة المغولية فى الهند

يقصد بالتصوير المغولى الهندى، ذلك الفن الذى ازدهر فى عصر الدولة المغولية فى الهند، والتى قامت بفضل جهود محمد ظهر الدين بابر، ولقد ظلت هذه الأسرة تحكم الهند فترة زمنية كبيرة منذ (٩٣٣هـ/١٥٢٦م) وحتى (١٢٧٥هـ/١٨٥٨م).

وقبل أن نتطرق إلى الأساليب الفنية فى المدرسة المغولية الهندية، لابد لنا من الحديث عن تاريخ الأسرة المغولية فى الهند، فنجد أن بابر قد ولد فى مدينة فرغانة عام (٨٨٨هـ/١٤٨٣م)، ووالده عمر شيخ ميرزا الذى كان حاكماً عليها، وهو ينحدر من سلالة تيمور، ويقال أن والده كان من سلالة تيمور، وأن أمه من سلالة جانكيز خان. وقد حكم بابر ولاية فرغانة بعد أبيه وعمره ١٢ سنة، ويذكر لنا بابر فى مذكراته أنه انتقل فى بلاد عديدة حتى أنه لم يصم شهر رمضان سنتين متتاليتين فى مكان واحد، وذلك نتيجة للمصاعب التى كانت تواجهه، على أن المصاعب التى واجهت بابر، كانت لها أكبر الأثر فى تقوية شخصيته وصقلها، الأمر الذى مكنه من الاستيلاء على مناطق كثيرة مثل قندهار، ثم انتهى به الأمر بالاستيلاء على منطقة البانجاب بعد أن انتصر على اللودين فى موقعة بانى بات، واستطاع بابر بعد هذه الموقع أن يصبح حاكماً لمنطقة شمال الهند، ولم يحكم بابر الهند طويلاً، إذ وافاه الأجل سنة (٩٣٧هـ/١٥٣٠م)، ولم يتمكن من القيام بإنشاءات عديدة لقصر المدة التى حكمها.

ولقد جاء من بعد بابر ابنة همايون (٩٣٧هـ/١٥٣٠م)، الذى ورث عبئاً ثقيلاً، فقد واجه العديد من الحملات العسكرية التى انتهزت فرصة وفاة بابر، ويبدو أن هذه الهجمات انتهت بهزيمة همايون، وهروبه إلى إيران، التى كان يحكمها فى ذلك الوقت طهماسب، وقد استقبل طهماسب همايون استقبالاً كبيراً أنساه غربته، وقد قضى همايون وقته فى إيران فى مشاهدة الحركة الفنية التى كانت قائمة فى ذلك الوقت. واستطاع همايون أن يجهز جيشاً ليسترد عرشه المفقود، والحق أن الإيرانيين قد ساعدوه بجيوش واستطاع بعد فترة إعادة عرشه، ولكنه لم يعيش ليجنى ثمار ما قام به من مجهودات، فقد مات بعد أن انزلقت قدماه من على سلم المكتبة الملكية فى دلهى (٩٦٣هـ/١٥٥٦م).

ولقد تولى أكبر (٩٦٣هـ/١٥٥٦م)، حتى عام (١٠١٤هـ/ ١٦٠٥م)، ابن همايون الحكم بعد أبيه وعمره لا يتجاوز اثنى عشرة سنة، واستطاع مواجهة الموقف السياسى والموقف الحربى، وقضى على كل الحملات المضادة التى كانت تقوم دائماً حينما تتغير شخصية الحاكم، ولكن أكبر استطاع بحزمه وبمساعدة مستشاريه أن يسيطر على زمام الأمور فى بلاده، ويبدو أن أكبر استطاع أن يمد رقعة بلاده فضم كشمير إليه، ويعتبر أكبر أول إمبراطور مغولى يولد فى الهند، كما تزوج من أبنة الراجا الهندى فى "جايبور"، وحاول تجميع الأديان فى دين واحد أطلق عليه "الدين الإلهى" – كما خصص مكاناً للحوار الدينى أطلق عليه "عباد خانه"، ومات بعد أن أضاف إلى الحياة الفنية فى الهند الشئ الكثير، وربما جاء ذلك نتيجة لفهم أكبر الصحيح لطبيعة البلاد التى كان يقوم بحكمها وطبيعة شعبها.

وجاء بعد أكبر جهانجير عام (١٠١٤هـ/١٦٠٥م)، وحتى عام (١٠٣٧هـ/١٦٢٧م)، الذى يعتبر من أهم حكام المغول فى الهند، يعتبر عصره عصر الاستقرار الحقيقى، حيث عم السلام والرخاء أنحاء الإمبراطورية، وتولى الحكم بعد جهانجير ابنه شاه جيهان حتى عام (١٠٦٩هـ/١٦٥٨م)، الذى نعمت الدولة فى عهده بقدر كبير من الاستقرار. ويعبتر بعض المؤرخين عصر شاه جيهان العصر الذهبى للدولة المغولية فى الهند. ولقد تنافس أبناء شاه جيهان على الحكم بعد وفاته، وهم دار شيكو، وأورنجزيب، مراد، شجاع، وكان كل منهم يتولى حكم أحد الولايات كما هى العادة بين أمراء الحاكم. حيث كان يقسم رقعة بلاده إلى ولايات يضع على رأسها أبنائه أو كبرا الشخصيات المقربة له. واستطاع أورنجزيب أن يقضى عليهم جميعاً ويضع أباه فى السجن وأصبح هو الحاكم المطلق فى البلاد، ومات شاه جيهان فى قلعة أجرا ودفن بجوار زوجته ممتاز محل فى المقبرة المشهورة باسم تاج محل، وأمضى أوزنجزيب حياته فى صراع مستمر مع حركات العصيان التى قامت ضده، وبوفاته انتهى حكم الأباطرة العظام فى الهند. ولم يأتى شخصاً قوياً بعده ليحكم البلاد، بل خلفه شخصيات ضعيفة، مما جعل الولاة الذين يحكمون الولايات المختلفة يعلنون استقلالهم عن الحكومة المركزية.

وبعد هذه الخلفية التاريخية نتعرض لشكل فن التصوير فى المدرسة المغولية الهندية. ولكن لابد من التعرف على فن التصوير فى الهند قبل العصر المغولى. حيث عرفت بلاد الهند فن التصوير منذ فترات سحيقة ومن ذلك الرسوم الجدارية التى كانت تزين كهوف أجانتا وجدران المعاب البوذية والهندوكية، وأزدادت العناية بتصوير المخطوطات بعد دخول الإسلام الهند فى القرن (٣هـ/٩م)، وينقسم فن التصوير فى المدرسة

المغولية الهندية إلى مراحل زمنية تعاصر المراحل الزمنية التى حكم فيها الأباطرة المغول العظام، فنجد أن مرحلة بابر كانت تعتبر مرحلة استمرار التأثيرات الإيرانية فى التصوير المغولى الهندى وربما يرجع ذلك إلى إعجاب بابر بالبيئة الفنية الإيرانية وتأثره بها، بالإضافة إلى وجود عدد من المصورين الإيرانيين فى بلاطه، ويقال أن بابر كان ناقداً فنياً وكان يتذوق فن التصوير على الرغم من أنه لم يكن رساماً مثل الشاه طهماسب.

ويعتبر عصر همايون المرحلة الأولى فى النهضة الفنية ونعلم أن همايون قد أتيحت له الفرصة للاحتكاك المباشر بالنهضة الفنية الإيرانية فى فترة وجوده فى إيران، وأحضر معه بعد عودته إلى بلاده المصور عبد الصمد الشيرازى، ومير سيد على والتبريزى، وطلب منهما تأسيس أكاديمية فنية مثل التى رآها فى إيران.

ومن أهم الأعمال التى أنتجت فى المرحلة المبكرة من عمر المدرسة المغولية قصة الأمير حمزة المعروفة باسم "حمزة نامه" وهى قصة تجمع بين حقائق التاريخ وخيال الفنان وقد قاموا بتصويرها على القماش فيما يقرب من ١٢٠٠ لوحة، وكانوا يستخدمون القماش بدلاً من الورق لأن القماش يتبقى أطول مدة من الورق، نظراً لحرارة الجو وقد بقى من هذه المصورات نحو مائة صورة موجودة فى متاحف العالم وخاصة متحف الفن بفينا ومتحف فكتوريا وألبرت وبعض المجموعات الخاصة فى انجلترا والهند.

ويبدو أن أكبر كان مغرماً بقصة حمزة نامه، وأنه كان يستمع إليها، ويرجع بعض مؤرخوا الفنون بأن تصوير هذه القصة قد تم فى عصر همايون وأكبر لأنهما اشتركا فى رعاية المجمع الفنى الملحق

بالقصر، وكان أكبر يميل إلى جمع العلماء حوله، وكانت مجالسه تجمع بين رجال الدين والفقهاء والعلماء.

ويبدو أن اهتمام أكبر بالحركة الفنية بصفة عامة وبفن التصوير بصفة خاصة جعله يكتب فى مذكراته بعض الملاحظات عن حكم الإسلام فى التصوير، ويذكر أكبر فى مذكراته أن المصور هو أكثر الناس إحساساً بوجود الخالق سبحانه وتعالى، ذلك أن المصور حينما يعجز عن نفخ الروح فى تماثيله وصوره، يتذكر قدرة الله سبحانه وتعالى الذى وهب الكائنات الحياة. وبصفة عامة فإن أكبر يعتبر من أهم رعاة الفنون فى المدرسة المغولية الهندية، وذكر لنا أبو الفضل وزير أكبر أن الإمبراطور كان يهتم بالصور الشخصية وأغرم برسم صور القادة والحكام وحفظها فى ألبومات، وكانت هذه الألبومات بمثابة سجلات يعتمد عليها فى الإدارة ومن أشهر إنتاج المرحلة الأولى من عمر المدرسة المغولية الهندية مخطوط أنوارى سهيل المحفوظ بالمتحف البريطانى.

ومخطوطة أكبر نامة المحفوظة بالمتحف البريطانى ومتحف فيكتوريا وألبرت، هذا بالإضافة إلى العديد من الصور الشخصية، وكذلك صور الحيوانات والطيور.

وأما مرحلة جاهنجيز فيبدو فيها الاهتمام الواضح بالصور الشخصية، وقد بلغت مدرسة التصوير المغولى أوج ازدهارها فى عهد جاهنجير، لأنه كان محباً للفن ويشجع الفنانين وذكر فى مذكراته المعروفة باسم توزك جهانجيرى عن الكثير من الفنانين، وكان على دراية كبيرة بفن التصوير، أما شاه جيهان فقد كان مولعاً بالعمارة الإسلامية أكثر من اهتمامه بفن التصوير، وقد بنى المقبرة المعروفة باسم تاج محل بمدينة

أجراً، لزوجته ممتاز محل، كما قام ببناء المسجد الجامع بدلهى، علماً بأن اهتمامه بالعمارة لم يمنع عنايته بفن التصوير ويقال أنه استدعى الفنان محمد زمان للعمل فى مجمع الفنون فى الهند، ومن أهم المخطوطات التى تنسب لفترة "شاه جيهان نامة" مؤرخة بعام (١٠٦٧-١٠٦٨هـ/١٦٥٦-١٦٥٧م) فى متحف الفرير بواشنطن، ومن تصاويرها (لوحة ٨٦)، تمثل شاه جيهان يستقبل رجال الدين.

وأما فيما يتعلق بالمرحلة الأخيرة من عمر المدرسة المغولية الهندية ونقصد بها مرحلة أورنجزيب، فنجد أن أورنجزيب لم يكن من رعاة الفنون الذين أغدقوا الأموال على المصورين، بل كان متعصباً ضدهم ولذا اضمحل الإنتاج الفنى وبدأت هجرة داخلية للفنانين نحو حكام الأقاليم، وبالتالى ظهرت بوادر مدرسة جديدة فى التصوير تتميز بالطابع المحلى، خاصة فى تناول موضوعات أسطورية من الفلكلور الشعبى، ويبدو أن انصراف الأباطرة عن رعاية الفن ولجوء الفنان إلى الأمراء وحكام الأقاليم أدى إلى تنوع الموضوعات التصويرية، ومن الملاحظ أن المدارس المحلية فى التصوير فى الهند كانت موجودة قبل دخول المغول للهند، كما أن هذه المدارس المحلية كانت فى الوقت نفسه معاصرة للمدرسة المغولية ومتأثرة بأساليبها، لأن المدرسة المغولية كانت فى العاصمة، وكان ميدان انتشار المدارس المحلية هو الأقاليم، ولذا كانت موضوعات التصوير الهندى حسب المدرسة المغولية، هى موضوعات البلاط.

مميزات تصاوير المدارس المحلية

كانت موضوعات المدارس المحلية تتناول الحياة الاجتماعية اليومية، الأساطير الهندية القديمة، كما اهتمت هذه المدرسة بتصوير الطبيعة الهندية وفصول السنة، من شتاء وصيف، وربيع، وخريف، كما تميزت هذه المدرسة بالألوان البراقة الزاهية التى كانت تزخرف ملابس الأشخاص فى تصاوير هذه المدرسة، والملاحظ أن الفنانين فى هذه المدارس المحلية لن يهتموا بترك توقيعاتهم على إنتاجهم الفنى، ومن الملاحظات الهامة فى هذه المدرسة كثرة عدد رسوم النساء بالمقارنة بالمدرسة المغولية، وأغلب صور النساء كانت ترسم جانبية أو فى وضع ثلاثية الأرباع.

*** التأثيرات الأوروبية فى التصوير الهندى**

ينبغى أن نذكر أن المدرسة المغولية الهندسة قد تأثرت بمؤثرات فنية متنوعة مثل المؤثرات الإيرانية التى سبق الحديث عنها والمؤثرات الأوربية، والملاحظ أن المؤثرات الأوربية وجدت طريقها إلى الهند منذ عصر أكبر، الذى كان يتلقى هدايا فنية متنوعة من البعثات التبشيرية التى كانت تحضر إلى الهند فى عصره، ويروى أن أكبر كان يطلب نسخ صور من هذه الهدايا وخاصة تلك الصور التى تتعلق بالسيد المسيح وأمه السيدة مريم العذراء، أو ما يتعلق منها بسيدنا موسى، ويقال أن كثير من الرحالة قد شاهدوا هذه اللوحات فى قصر الإمبراطور أكبر. وقد رأينا الأمر نفسه عند جهانجير الذى كان يتلقى بدوره صور أوربية متنوعة، وكان يأمر الفنانين الهنود بتقليدها ونسخها، كما أن ازدياد الاهتمام بالصور الشخصية فى عصره كان يعتبر أثراً من آثار الأوربيين على الفنون الهندية. ويبدو

أن التأثيرات الأوربية قد استمرت فى عصر شاه جيهان، الذى جاء إليه الفنان محمد زمان من إيطاليا، وبالتالى ترك بصماته على الفنون الهندية.

المصورون فى المدرسة المغولية الهندية

* مير سيد على: من مصورى المدرسة المغولية الذين نقلوا بعض التقاليد الفنية الإيرانية إلى التصوير الهندى، لقبة الإمبراطور همايون بـ "نادر الملك" وقام هو وعبد الصمد الشيرازى بالإشراف على المجمع الفنى الملحق بالقصر، ومن أعماله اشتراكه مع مائة مصور من الهنود والإيرانيون فى إعداد أضخم مخطوطة مزوقة بالتصاوير وهى "حمزة نامة"، التى انتهى الإعداد منها فى عصر الإمبراطور أكبر، بالإضافة إلى تصويره تمثل "والدة مير مصور"، ترجع إلى عام (٩٧٣-٩٧٨هـ/١٥٦٥-١٥٧٠م)، وكذلك تصويرة تمثل رجلاً جاثياً على ركبته وسانداً خده على كفه، مؤرخة بعام (٩٨٨هـ/١٥٧٠-١٥٨٠م).

* عبد الصمد الشيرازى: لقبة الإمبراطور همايون بـ "شرين قلم". من أعماله تصويره تمثل "آل البيت التيمورى". ترجع إلى عام (٩٥٧-٩٦٨هـ/١٥٥٠-١٥٦٠م)، محفوظة فى المتكبة البريطانية بلندن.

* محمد شريف: ابن عبد الصمد الشيرازى، وقد عمل فى بلاط الإمبراطور "أكبر"، كما عمل فى بلاط الإمبراطور "جهانجير" ومنحه لقب "أمير معظم"، ومن تصاويره المنفذة حسب الأسلوب الفنى الإيرانى تصويرة تمثل "ليلى والمجنون" من مخطوط خمسة نظامى، المؤرخ بعام ٩٧٠-٩٨٥هـ/١٥٦٢-١٥٧٧م. ومحفوظ فى مجموعة كير.

* داسونت: ذكر المؤرخ أبو الفضل أنه فاق أقرانه. وقد تتلمذ على يد المصور الإيرانى "عبد الصمد الشيرازى" وأشتهر برسم الصور

الشخصية، ومن أعماله الموقعة تصويرتين من مخطوط "طوطى نامة" قصص الببغاء، محفوظ فى متحف كليفلاند للفن فى أمريكا، وتصويرة فى مخطوط الروزنامة، مؤرخ بعام (٩٩٠-٩٩٤هـ/١٥٨٢-١٥٨٦م)، بعضها محفوظ فى متحف مهراجا ينجنج، وله ثمانية تصاوير موقعة فى مخطوط تيمور نامة، ويبدو فى أعماله تأثره بالتقاليد الهندية الممزوجة بالتأثيرات الأوربية. وخاصة فى قواعد المنظور.

* باسوان: تتلمذ على يد "عبد الصمد الشيرازى"، واشتهر بتمثيل المناظر البرية، ومحاكاة الطبيعة فى رسم ملامح الأشخاص وملابسهم، والتوفيق فى اختيار الألوان وتخطيط الخلفية، ومن أهم أعماله المشاركة فى إعداد تصاوير مخطوط المنظومات الخمس (٩٧٠-٩٨٥هـ/١٥٦٢-١٥٧٧م)، فى فيكتوريا وألبرت بلندن، وتصاوير مخطوط "أكبر نامة" ومنها تصويرة تمثل الإمبراطور أكبر يروض فيلاً شرساً (لوحة ٨٧)، حيث يظهر أسلوبه الهندى الخالص. بالإضافة إلى تصويره تمثل "مولد غازان خان" ترجع إلى عام (١٠٠٥هـ/١٥٩٦م)، متحف ور شتر للفن.

* مسكين: تفوق فى رسم الحيوانات، ورسم الطبيعة ومن أهم أعماله تصويره تمثل (سفينة نوح) (لوحة ٨٨)، ترجع إلى سنة (٩٩٩هـ/١٥٩٠م)، محفوظة فى متحف الفرير للفن بواشنطن. وينسب لهذا المصور تصويره من مخطوط "جلستان لسعدى" مؤرخ فى عام ١٠٠٨هـ/١٦٠٠م، محفوظ فى المكتبة البريطانية بلندن، تمثل "الشاعر سعدى يخطب بالجامع الأموى بدمشق"، محفوظة فى متحف لوس أنجلوس للفنون، كذلك شارك المصور "شنكار" فى تصويره من مخطوط "أكبر نامة"، محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن، تمثل "إلقاء أدهم خان قاتل إتكاخان بناء على تعليمات أكبر".

* منصور: عمل فى بلاط الإمبراطور "أكبر" إلا أنه أصبح زائع الصيت فى عهد الإمبراطور "جهانجير" الذى لقبه بـ "نادر الملك" حيث تميز فى رسوم الطيور والحيوانات، وإظهار تفاصيلها، والتعبير عن حركاتها. ونشاهد ذلك فى تصويره تمثل "طائر الكركى"، مؤرخة بعام ١٠١٩هـ/١٦١٠م، محفوظة فى متحف فوج للفن، وأيضاً تصويرة تمثل "حماراً وحشياً"، مؤرخة بعام (١٠٣١هـ/١٦٢١م)، (لوحة ٨٩) محفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن.

* منوهر: يمتاز أسلوبه بالتجسيم، ورماعاة قواعد المنظور، ورسم العمائر والحيوانات، والبراعة فى مزج الألوان، ومن أعماله تصويره ترجع إلى حوالى ١٠٠٩هـ/١٦٠٠م تمثل الإمبراطور أكبر وإلى جانبه ابنه الأمير سليم الملقب بجهانجير، وينسب إليه تصاوير فى مرقعة الأمير دارشكوه، محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس.

* أبو الحسن: هو ابن المصور الإيرانى "أقارضا" ويرجع إلى مدينة مشهد، ويعد من أهم المصورين فى عصر جهانجير، الذى لقبه بـ "نادر الزمان"، وقد اشتهر بنسخ المنحوتات الأوربية، وصور الملوك والنبلاء، ورسم الصور الشخصية ومن أهمها تصويره تمثل "جهانجير يحلم بمجئ خصمه الشاه عباس"، مؤرخة بعام (١٠٢٧-١٠٣٢هـ/١٦١٨-١٦٢٢م)، محفوظة فى متحف الفرير بواشنطن.

هذا بالإضافة إلى عدد من المصورين الذين أثروا المدرسة المغولية فى الهند مثل (ميكند) فروخ بك، بشتر، لعل لال، محمد نادر السمرقندى، دولت، بيباج، بالجند، بيتشتر، رقية بانو، شاهيفة بانو (راجع محمود إبراهيم حسين، موسوعة الفنانين المسلمين، الفنان فى العصور

الإسلامية، وأيضاً منى سيد على، فنانون فى مراسم أباطرة المغول فى الهند).

وهكذا نجد أن التصوير المغولى فى الهند يعتبر من أهم المدارس الفنية الإسلامية سواء فى تنوع إنتاجها أو فى تعدد المؤثرات التى وقعت عليها.

الفصل الثانى

المدرسة العثمانية فى التصوير

عاشت المدرسة العثمانية فترة طويلة من الزمن بلغت ما يزيد على ثلاثة قرون، أنتج خلال هذه الفترة أعداد كبيرة من المخطوطات المزوقة بالصور، ولكن بالرغم من هذه الحقيقة إلا أننا نلاحظ أول ما نلاحظ على التصاوير العثمانية أن الموجود منها خارج تركيا قليل جداً فمعظمها موجود فى تركيا سواء فى طوبقابوسراى، أو فى المكتبة السليمانية، أو فى مكتبة السلطان أحمد أو مكتبة الوقاف، بالإضافة إلى مجموعة أخرى موجودة فى متحف الفنون التركية والإسلامية، وغيرها من المكتبات، وربما يرجع ذلك لعدة أسباب منها.

تعتبر مدرسة التصوير العثمانى مدرسة ملكية نشأت لتخدم البلاط السلطانى فقط، حيث كانت معظم المخطوطات تعد للأمراء والسلاطين وعلية القوم، لذلك كانت تحفظ فى خزانات خاصة داخل القصور الملكية، حتى أن مدرسة التصوير العثمانية لم تنتشر فى أنحاء الإمبراطورية العثمانية أو فى الولايات التى خضعت للعثمانيين، على الرغم من وجود تأثيرات للعمارة والفنون بعكس التصوير.

إن مجموعة المصورين العثمانيين كانوا مرتبطين بالنقش خانة أو المرسم السلطانى، ولم ينتقل منهم أحد إلا القليل النادر إلى الأقاليم الأخرى.

أن هذه المخطوطات ظلت حبيسة الخزائن، إذ أنه بعد دخول الأتراك الحرب العالمية الأولى والثانية وهزيمتهم خافوا على تراثهم الفنى

فوضعوه فى صناديق كبيرة حفظت تحت الأرض ولم تخرج إلى النور إلا منذ فترة قصيرة.

فى المقابل نجد أن التصوير الإيرانى كان له مدرسة منتشرة جداً فى العالم الإسلامى نتيجة انتقال المصورين من مكان لآخر، وقد لعب أمثال هؤلاء المصورون دور كبير فى تأسيس المدرسة التركية والهندية.

بدايات دراسة التصوير العثمانى

كانت أولى الدراسات الخاصة بالتصوير العثمانى ما قام به متحف المتروبوليتان ثم متحف لوس أنجلوس بطبع كتاب بعنوان "تصاوير المخطوطات والرسوم العثمانية فى نيويورك، وهى مجموعة تضم من نهاية القرن الخامس عشر الميلادى حتى القرن التاسع عشر الميلادى".

ثم قام Wilkinson بطبع كتاب عبارة عن مقدمة عن مجموعة شيستربيتى الخاصة بالتصاوير والمخطوطات العثمانية عام ١٩٥٨م وقد ذكر فى هذا الكتاب "إن المعروف عن التصوير العثمانى قليل وغير كافى لكى تتبع تاريخه وكثير من الرسوم والصور والمخطوطات لا يزال موجوداً فى مكتبات الدولة العثمانية".

ثم قام انتجهاوزن بعمل كتاب "مدخل فى التصوير التركى القديم" عام ١٩٦١م وذكر فى هذا الكتاب "لعل السبب الجوهرى وراء إهمال فن التصوير العثمانى أن الموجود منه فى المتاحف والمكتبات الأوربية قليل جداً، ومن المحتمل أن تكون مكتبات ومتاحف الولايات المتحدة أقلها نصيب فى ذلك، كما أن المجموعة الكبيرة من المخطوطات والصور لا تزال موجودة فى تركيا"، وقد ذكر Owens فى كتابه "التصوير العثمانى"

١٩٦٣م. قائلاً "إن الجزء الأكبر من المجموعة الفنية من المخطوطات الموجودة فى استانبول لم تلقى فى الماضى عناية كافية".

وفى عام ١٩٦٦م قال اتنجهاوزن فى دراسة بعنوان الفن الإسلامى، حيث ذكر "تعتبر المخطوطات والتصاوير التركية أقل المواد الفنية المتبقية من كافة مدارس التصوير الإسلامى فى المجموعات الغربية فإن أكبر جزء منها محفوظ فى اسطنبول، وبصفة خاصة فى قصر طوبقابوسراى.

وفى عام ١٩٦٨م عمل "أرنست" بحث فى مجلة متحف المتروبوليتان فى العدد الدورى يناير ٦٨ قال فيه "لا يزال التصوير التركى غير مألوف خارج تركيا، والقليل منه نشر فى الغرب، كما أن القليل من التصاوير العثمانية وجد طريقة فى المجموعات الأوربية.

وبعد فترة الستينات بدأ يظهر جيل من الباحثين الغربيين، وجيل من الباحثين الأتراك أنفسهم مثل أرسفان، أصلانبا، أميل اسن وغيرهم ثم بدأ الباحثون العرب منذ بداية السبعينيات حتى الآن فى الاهتمام بهذه المدرسة ومميزاتها ومصوريها.

تعد دراسة المخطوطات العثمانية المزوقة بالصور أكثر النماذج فى الفنون الملكية أو السلطانية التى تلقى الضوء، أو توضح الروح الخلاقة المتميزة، وكذلك على المجتمع والأحوال السياسية فى العالم العثمانى، وكذلك توضح الرعاية التى كانت تلقاها من السلطان العثمانى. فعمل واحد يكشف ليس فقط التذوق أو الطموح الذى تحقق من خلال هذه الرعاية، ولكن أيضاً النواحى الاجتماعية والتنظيمات الإدارية فى عصرها.

وقد مر تطور فن تزويق المخطوطات العثمانية بست مراحل كل واحدة لها سماتها المستقلة.

- السنوات الأولى "التمهيدية" تحت حكم محمد الثانى "الفاتح"، وبايزيد الثانى، وسليم الأول (١٤٥١ – ١٥٢٠م).
- المرحلة الانتقالية تحت حكم سليمان الأول (القانونى) وسليم الثانى (١٥٢٠-١٥٧٤م).
- الفترة الكلاسيكية "فترة الأصالة" تحت حكم مراد الثانى ومحمد الثالث (١٥٧٤-١٦٠٣م).
- الفترة الكلاسيكية المتأخرة التى تلتها فترة الانهيار، بقية القرن السابع عشر الميلادى.
- الفترة الكلاسيكية الثانية "فترة الإحياء" فى عهد أحمد الثال ثوأتباعه خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى.
- الجزء الأخير يمتد حتى قيام الجمهورية.

ترجع أصول هذه المدرسة إلى دولة السلاجقة التى سبقت قيام الدولة العثمانية فى آسيا الصغرى.

ولقد قامت الدولة العثمانية على أجزاء كبيرة من أملاك الدولة السلجوقية، وتوسعت دولة آل عثمان وامتدت حتى وصلت إلى نهر الدانوب شمالاً، وحدود فينا، كما امتدت إلى بلاد الشام ومصر والعراق، وشبه جزيرة العرب واليمن كما بسطوا نفوذهم على شمال أفريقيا.

وعلى الرغم من قيام المدرسة العثمانية فى التصوير على أكتاف مجموعات متنوعة من الفنانين الإيرانيين وغيرهم من البلاد التى تأثرت

بنفوذ العثمانيين السياسى، إلا أن هذه المدرسة قد تميزت بميزات عديدة منها اتجاه الفنان التركى بصبغة عامة إلى الواقعية فى تناول موضوعاته التصويرية، وبمقارنة ذلك بأساليب التصوير الإيرانية نجد أن الفنان الإيرانى كان يرسم قصص الشهنامة والأشعار الفارسية القديمة التى لم يعاصرها أو يرى أحداثها ووقائعها، ولذا فقد صورها خيالية بمعنى أنه كان يقرأ النص ويقوم بتصويره من الذاكرة، بينما كان المصور التركى فى العصر العثمانى يرسم كل ما يراه من أحداث وما يشاهده من وقائع. أما ما استخدمه الفنان التركى من ألوان فكان الأحمر والقرمزى والأزرق الفاتح والداكن والأخضر والأصفر، وكان الفنان دائم المحاولة فى إكساب صورة الألوان الطبيعية للأشياء التى يصورها، وإذا قارنا ذلك بالمصور الإيرانى نجده لا يلتزم بالألوان الطبيعية لعناصره الفنية، بل كان يهتم بجمال الصورة ورونقها أكثر من اهتمامه باستخدام ألوان واقعية لعناصر صورته.

ومن مميزات التصوير العثمانى أيضاً اتجاه الفنان لرسم صوره على اتساع كبير يذكرنا بالصور الجدارية فلا نجد ازدحام فى التصويرة.

كما كان المصور فى العصر العثمانى على دراسة واضحة بقواعد المنظور، والبعد الثالث، ولا عجب فى ذلك فوجود مركز المدرسة العثمانية الرئيسى فى أوروبا، جعل المصور العثمانى يتأثر بالمؤثرات الأوروبية وخاصة تلك المؤثرات التى سادت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ومن المعروف أن التصاوير الأوربية فى ذلك الوقت كانت تتم وفقاً لقواعد المنظرو، ونلاحظ أن المصور العثمانى اتجه إلى رسم الموضوعات الجغرافية والمتعلقة بعمارة الطرق والدروب والتى كان يلجأ الفنان فيها إلى رسم الكثير من معالم هذه المدة للدلالة عليها، ومن المدن التى رسمها المصور التركى بكثرة اسطنبول، قونية، مكة والمدينة.

ومن المميزات الهامة للتصوير العثمانى رسم الملابس التركية الواقعية، فالعمارة التركية، والملابس التى تلبس فوق الجسم، كلها كانت تنفذ بدقة واضحة وواقعية، ويمكن القول أن تميز الصور العثمانية عن غيرها من الممكن أن يتم وفقاً للملابس التى يرتديها الأشخاص فى هذه المحفوظات.

وتعبر الصور الشخصية العثمانية من أهم مميزات المدرسة التركية العثمانية، ولقد وصلنا صور القادة والسلاطين وكبار رجال الدولة، وكانت أغلب هذه الرسوم ترسم جانبية، وفى بعض الأحيان نجد السلطان يمسك بيده زهرة أو كتاب وأحياناً نشاهده على كرسى العرش.

كما نلاحظ أن الصور العثمانية خالية من صور نساء السلاطين وبناتهم ولم يظهر بها إلا النساء العازفات والموسيقيات.

ولقد كانت الصور العثمانية سجلاً هاماً لكل المناسبات الاجتماعية والسياسية، فعلى سبيل المثال قام المصور برسم السفراء الأجانب بملابسهم الأوربية، واحتفالات توقيع المعاهدات، كذلك مشاهد الحروب والمعارك، والاحتفالات الخاصة بختان الأمراء، وأعياد ميلادهم، ومواكب أصحاب الحرف والصنائع.

وبصفة عامة يمكن القول أن الصور الآدمية العثمانية كانت معبرة عن الحالات النفسية لصاحبها، ويستطيع المشاهد رؤية حالات الخوف والفزع والحزن بوضوح شديد، علماً بأن المصور التركى فى العصر العثمانى لم يستطع أن يوزع الأضواء على الصورة وخاصة فى التصاوير التى يعبر بها عن الليل.

وبعد أن استعرضنا أهم مميزات المدرسة العثمانية فى التصوير نعرض لأهم المؤثرات التى تأثرت بها هذه المدرسة.

ومن أهم المؤثرات كانت التأثيرات الآسيوية، ولا شك أن التصوير العثمانى قد تأثر بفنون التصوير فى آسيا الصغرى فى العصور التى سبقت العصر العثمانى، ولعل أبرز هذه العصور هو العصر السلجوقى، وتعتبر المرحلة الأولى من عمر المدرسة العثمانية امتداد للمدرسة السلجوقية، وتلى تلك المؤثرات السلجوقية، المؤثرات الصينية، وقد جاءت هذه المؤثرات الصينية مع القبائل الرحل من شرق آسيا إلى وسطها. وتتضح التأثيرات الصينية فى إنتاج المصور العثمانى محمد سياه حكم وخاصة فى اتجاهه إلى طابع الواقعية والقرب من الطبيعة.

وتعتبر المؤثرات الإيرانية من أهم أنواع التأثيرات التى وقعت على المدرسة العثمانية، وخاصة أن إيران كانت مركزاً هاماً من مراكز الإنتاج الفنى، ويعتبر بعض المؤرخون التصوير التركى فى العصر العثمانى فرع من فروع التصوير الإيرانى.

وإلى جوار المؤثرات الآسيوية السابقة نجد أن التأثيرات الأوربية كانت واضحة فى منتجات الفن العثمانى بين القرن ١٥، ١٧، ولقد كانت اسطنبول مزار لكثير من الفنانين الأوربيين الذين كانوا يقومون برسم صور شخصية للسلاطين، فضلاً عن رسم صور للمناسبات المختلفة.

وبعد أن عرضنا للمؤثرات المختلفة على التصوير العثمانى، نعرض لأشهر المنتجات الفنية العثمانية، وتعتبر الألبومات التى تحتوى على رسوم وصور، ونماذج للخطوط العربية من أهم ما تركه لنا الفنان

العثمانى، وتعتبر مجموعات الصور التى رسمها محمد سباء حكم والمحفوظة فى ألبومات من النماذج المبكرة لهذه المدرسة.

كما ترك لنا الفنان العثمانى مخطوطات متنوعة من أشهرها منازل نامه وتصور أماكن ومدن تركية، فنرى الفنان يعبر فيها عن تخطيط المدن وطرقها والأنهار والقصور والمنازل ومن أشهر تلك الصور صور مدينة اسطنبول والقرن الذهبى، والطريق إلى الأراضى المقدسة، وتعتبر مخطوطة الشهنامة من أبرز ما تركه لنا المصور العثمانى، وقد تم تصويرها فى عصر مراد الثالث وهى مكتوبة باللغة الفارسية، وتعتبر هذه المخطوطة المزوقة بالتصاوير من أهم المصادر التاريخية عن حكم آل عثمان وحروبهم.

كما أنتج الفنان العثمانى مخطوطات تعرض فيها لحياة السلاطين وكانت تعرف "بسيرنامة" ومن أشهرها سيرنامة مراد الثالث، وفيها وصف لحياته واحتفالاته التى كانت تظهر قوة الدولة ورخائها أمام العالم، وقد اشترك فى رسم هذه المخطوطة عدد كبير من الفنانين العثمانيين، ويعتبر ألبوم السلطان أحمد من أهم المنتجات الفنية التى وصلتنا من العصر العثمانى، ويحتوى ألبوم أحمد الأول على ٣٦ صوره، كما يتضمن هذا الألبوم عدد كبير من الصور الشخصية للأمراء والراقصات.

ومن المنتجات الفنية الهامة كتاب الاحتفالات الخاص بالسلطان أحمد الثالث، والتى قام بكتابتها المؤرخ وهبى بمناسبة ختان ابن السلطان الصغير ١٧٢٠م، وقام برسمها المصور لونى، ولا شك أن لونى لم يقم بهذا بمفرده، بل ساعده فى ذلك عدد من المصورين ويقال أن هذه الاحتفالات كانت تهدف إلى التخفيف عن الناس بعد حادثة زلزال مشهور،

وقد أقيمت هذه الاحتفالات لمدة أسبوعين، وقد نجح لونى فى رسم مواكب الحرفيين بملابسهم، وقد ظهر عليهم تعبيرات السرور والبهجة.

ومن أهم المصورين فى المدرسة العثمانية

لقد تميزت المخطوطات العثمانية الشهيرة بأنه كان يصدر لها أمر سلطانى بتأليفها، ويمكن التأكد من ذلك من خلال فواتح المخطوطات، فنجد دائماً عبارة "برسم الخزانة السلطانية، وبأمر السلطان فلان".

وكان لابد أن تقدم نماذج من كتابات المؤلف وتصوير المصور لأخذ الموافقة من السلطان على إنتاج المخطوط. فعلى سبيل المثال نجد فى مقدمة مخطوط (شاهنامة سليم خان) المؤرخ بعام (٩٨٨هـ/١٥٨١م) والمحفوظ فى متحف طوبقابوسراى باستانبول، نجد أن أسباب تأليف لقمان الشاهنامجى الأول بالقصر لهذا المخطوط، وكيف أن قدم نماذج من كتاباته إلى السلطان وشيخ الإسلام ليأخذوا موافقتهما، وذكر لقمان أيضاً أن المصور والخطاط لابد من أن يقدما نماذج من عملهما قبل السماح لهما بالتنفيذ.

ومن خلال ذلك يمكن القول أنه لابد من أخذ موافقة صريحة من السلطان بعد عرض النماذج الكتابية والخطية والتصويرية. وبعد إكمال النص كان يعد ورق المخطوط وعند تجهيزه يعطى للخطاطين ثم لرسامى الهوامش ومزخرفيها ثم للمصور حيث يصور داخل الفراغ الأبيض الذى يترك لهذا الغرض، ويشرع بعد ذلك فى زخرفتها وتلوينها، وعلى الرغم من أن المؤلف والخطاط والمصور يعمل كلاً منهم منفصلاً عن الآخر، إلا أن بعض الأعمال تتطلب عملهم مجتمعين.

وكان المصورون يعملون تحت رئاسة وتوجيه أستاذ يطلق عليه (Nakkash base, Iserrakkas) ويبدو أن هذا النقاش باش كان يخطط لكل صورة من المخطوط ثم يقسم الموضوعات بين تلاميذه ومساعديه لتوضيحها بالصور فينشأ أسلوب متألف له مميزات معينة، ولكن فى هذه الحالة يصعب نسبة الصور إلى أحد ممن اشترك فى تصوير هذا المخطوط، وخاصة أنه لا يوجد على معظم المخطوطات العثمانية توقيع باسم المصور.

ولكن الوثائق التى يحتفظ بها متحف طوبقابوسراى باستانبول قد أسهمت فى الكشف عن مصورى المرسم السلطانى الذى ذكر أسماء الفنانين العاملين بالقصر الملكى، ومن أهم هذه الوثائق كتاب (أهل الحرف) الذى ذكر أسماء الفنانين العاملين بالقصر الملكى تحت رعاية السلطان سليمان القانونى وهناك وثيقة أخرى مؤرخة بعام ٩٣٢هـ/١٥٢٥م محفوظة فى قصر طوبقابسراى تذكر أن مصورى المرسم يدعون (جماعة نقاشان) تتكون من تسعة عشر مصوراً، وأثنى عشر صبياً، وقد التحق حوالى عشرة من هؤلاء الفنانين بالمرسم السلطانى أثناء فترة حكم بايزيد الثانى.

وهناك وثيقة أخرى مؤرخة بعام ٩٥٢هـ/١٥٤٥م فى متحف طوبقابى تقسم المصورين إلى قسمين الروم والعجم، والروم هم المصورون الأتراك، والعجم ذو الأصل الأجنبى، وذكر عدد الروم أربعة عشر مصوراً، وعشرون طبيباً، والعجم أحد عشر مصوراً. هذا بالإضافة إلى عدد آخر من الوثائق التى تضمنت عدد المصورين داخل النقش خانة، منها مصدر مؤرخ بعام (٩٦٥هـ/١٥٥٧م)، وذكر عدد مائه وست وعشرون أستاذ، وثمانية صبية مساعدين، وأيضاً وثيقة أخرى مؤرخة بعام

(٩٦٦هـ/١٥٥٨م)، ذكرت أسماء تسعة عشر مصوراً رومياً، وتسع أساتذة، وأربعة مساعدين من أصل شرقى وغربى.

وتقسم هذه الوثائق للمصورين الروم والعجم لا يعنى أن المجموعتين عملتا منفصلتين، بل إنهما اشتركا فى رسم صور مخطوط واحد، بل وفى صورة واحدة.

أما فى مصر فلم يصل إلينا أسماء مصورين إلا مصور واحد وهو الذى قام بتزويق مخطوط "تفسير رؤيا يوحنا الإنجيلى" (الأبوكالميس) وذلك يرجع لعدة أسباب منها:

أن معظم المخطوطات التى ذوقت فى مصر فى العصر العثمانى هى مخطوطات علمية لم يكن الذوق الفنى على درجة عالية بل الصور تشرح المتن. حتى أن صور المخطوطات القبطية كانت تشرح المتن أيضاً. ومن أهم المصورين العثمانيين.

- المصور نصوح المطراقى:

هو نصوح السلاحى المطراقى ولد فى مدينة Visoka الصغيرة فى البوسنة، وتعلم فى مدرسة القصر الداخلية الإندرون (Enderun) وترقى فى الوظائف حتى أصبح أغا بأمر السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦-٩١٨هـ/١٤٨١-١٥١٢م) وظل به حتى وفاته، ويعتقد أنه توفى فى عام ٩٧٢هـ/١٥٦٤م، وكان نصوح المطراقى متعدد الذكاء فأصبح مؤرخاً ورياضياً كما كتب عن صناعة السيوف. حيث كان محارباً عظيماً وحاملاً لسلاح السلطان سليمان القانونى (٩٢٦-٩٧٤هـ/١٥٢٠-١٦٥٦م) فلقب بالسلاحى.

كما عرف بالمطراقى نسبة إلى لعبة المطرقة التى اخترعها أثناء الاحتفال بختان أبناء السلطان سليمان القانونى الأمراء مصطفى ومحمد وسليم عام ٩٣٧هـ/١٥٣٠م. وكان أيضاً خطاطاً ورساماً نابغ الذكاء إلى أقصى حد.

وكان نصوح قد شارك فى عدة حروب قام بها السلطان سليم الأول، فسجل أحداثها ورسم المدن والموانئ التى فتحها العثمانيون، وهما ما يزيد عن مائة مدينة وقرية من البلاد الشرقية والغربية. ورسم مبانى هذه المدن وبيوتها وجداول المياه والبحيرات والأنهار والجبال وكلها رسمت من أعلى أى بمنظور الطائر، وهى رسوم خالية من الرسوم الآدمية تماماً، وبذلك يكون نصوح المطراقى قد سجل بالنص والصورة ملاحظاته المرئية. ومن أهم أعماله (لوحة ٩٠) – وهى تصويرة مزدوجة للمصور نصوح المطرقى تمثل إحدى المدن على مضيق البسفور. حيث نشاهد فى الجانب الأيمن رسم لمضيق البسفور الذى ترسو فيه مجموعة من السفن الشراعية، ثم تمتد التصويرة لنشاهد مجموعة من التراكمات الصخرية التى رسمت بألوان مختلفة منها الأحمر والأرجوانى والأزرق، ثم تنتهى الأرضية عند بداية خط الأفق الذى تنمو عليه مجموعة من الحزم النباتية والأزهار، وقد رسمت هذه الأرضية باللون الأخضر الداكن، أما الخلفية فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء باللون الأزرق، بالإضافة لرسم السحب الصينية المتقطعة التى تملأ أغلب السماء. أما الجانب الأيمن وهو المكمل لهذه المدينة. حيث نشاهد امتداد مضيق البسفور، الذى ترسو فيه مجموعة من السفن، ثم تمتد المقدمة لنشاهد مجموعة من المنازل ذات الأسقف المخروطية التى لون بعضها باللون الأزرق، والآخر باللون الأحمر، ثم نشاهد برجين اسطوانيين، وعلى الجانب الأيسر من البرج الذى فى الجهة

اليسرى نشاهد مجموعة من التراكمات الصخرية، التى لونت بألوان مختلفة منها الأزرق والأصفر. أما مؤخرة الصورة فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء باللون الذهبى. ونلاحظ فى هذه الصورة التأثيرات الأوروبية المتمثلة فى مراعاة البعد الثالث، مما أكسب الصورة العمق.

* المصور شاه قولى: هذا المصور بغدادى الأصل جاء إلى استانبول عبر أماسيا ثم جرى تعينه رئيساً للنقش خانة. وقد وصلنا عدد قليل من الصور المؤرخة لهذا المصور وهى تنحصر فى الفترة ١٥٢٠م حتى عام ١٥٤٥م فى فترة السلطان سليمان القانونى.

* المصور عثمان: عمل خلال القرن السادس عشر فى تزويق المخطوطات، ومعلوماتنا عن حياته قليلة، وقد ولد هذا المصور فى البوسنة فى بداية القرن العاشر الهجرى، السادس عشر الميلادى، وجاء إلى استانبول للدراسة، وعندما رأى مدرسيه براعة رسمه أرسلوه كصبى للمرسم السلطانى فتعلم على يد أستاذ أو رئيس المرسم السلطانى، وتعلم بسرعة وانتشرت أعماله وذات صيته، ثم تولى منصب الرسام الرئيسى، أو رئيس المرسم السلطانى بأمر السلطان مراد الثالث، ويدين أسلوبه الفنى الذى ساد النقش خانة فى الربع الثانى من القرن الحادى عشر الهجرى – السابع عشر الميلادى كثيراً للمصور (قراميمى) فى مخطوط سليمان نامة. وقد وصلنا اسم هذا المصور من خلال مخطوطين منها مخطوط المأثر الذى ألفه مؤرخ البلاط العثمانى الشاهنامجى لقمان، والكتاب باللغة الإيرانية، التى كانت لغة المثقفين فى ذلك الوقت، وهذا المخطوط مخطوط محفوظ فى مكتبة قصر طوبقابىسراى باستابنول، ومخطوط شاهنامة سليم خان ٩٨٨-٩٨٨هـ/١٥٨١م، محفوظ فى متحف طوقبابىسراى باستانبول، ومخطوط سورنامة الملكية (سورنامة مراد الثالث) ٩٩٠هـ/١٥٨٢م،

مخطـوط شـمايل آل عثمـان (قيافـات الإنـسانية فـى الـشمايل العثمانيـة ٩٨٧هـ/١٥٧٩م، وهمـا محفوظـان فـى متحـف طوبقابـسراى باسـتانبول، بالإضافة لمخطوط زبدة التواريخ سنة ٩٩١هـ/١٥٨٣م المحفوظ فى متحف الفن الإسـلامى فـى تركيـا. ومـن أعمالـه (لوحـة ٩١) تمثـل عـرض طائفـة البـستانيين أمـام الـسلطان مـراد الثالـث، مخطـوط سـورنامة مـراد الثالـث، (٩٩٠هـ/١٥٨٢م)، محفـوظ فـى متحـف طوبقابوسـراى باسـتانبول، حيـث نشاهد عرض نموذج لحديقة فى (أت ميدان) أثناء إحدى الاحتفالات. وقد حمـل النمـوذج علـى عربـة ذات أربـع عجـلات مـستديرة، ورسـمت كأرضـية مستطيلة محاطـة بإطـارات مستطيلة بكل من جانبيها شجرتا سرو، ويوجد علــى الإطــار الأمــامى دورق ذو بــدون كمثــرى الــشكل وفوهــة متــسعة ومقبـضان. وتقسم أرضـية الحديقـة إلـى منـاطق مـستطيلة تـسمى أحـواض مقسمة بالحـشائش النباتيـة وينبثـق منهـا فـى الأمـام ثـلاث شـجيرات مورقـة ومزهـرة وزعـت علـى جـانبى نـافورة حيـث توجـد شـجرة واحـدة علـى يمينهـا واثنتـان علـى يسارها. ويقـف بجانبهـا ثلاثـة مـن أفـراد الطائفـة اثنـان علـى اليمـين مـن الـصبية ورجـل آخـر علـى اليـسار ويـضع الجميـع أيـديهم علـى صـدورهم تحيـة للـسلطان الـذى يجلـس داخـل قـصر إبـراهيم باشـا. وهـذه الـصورة تنتـسب للمـصور عثمـان. وفـى مقدمـة الـصورة مجموعـة مـن الأشخاص يقفون ويتوسطهم عمود حلزونـى، لـه ثلاثـة رؤوس تشبه رؤوس الأوز. ويظهر خلف القصر، الحديقة الخلفية للقصر والتى لم يظهر منها سوى قمم لأشجار السرو، أما السماء فقد رسمت باللون الذهبى.

* المصور ولى جان التبريزى: أحد المصورين الإيرانيين الأصل، والذين قدموا من تبيرز إلى تركيا عام ٩٨٨هـ/١٥٨٠م، وقد عين مصوراً للقصر وأعطى معاشاً مميزاً. إلا أنه كان مختالاً فخوراً لبراعته فى فنه،

بالإضافة لعمله كمصور اشتغل أيضاً بتجليد الكتب، والكثير من أعماله تبرهن على مستواه الراقى فى فن التصوير، ويشبه فى أسلوبه ومهارته الفنية مشاهير وأعلام المصورين الإيرانيين القدامى، وهو لم يصور لنا مخطوطة كاملة، إلا أن أعماله التى قام بها توضح أن هذا المصور كان أسلوبه فى رسم المناظر الطبيعية كان يهتم برسم العناصر الزخرفية التى ارتكزت على الأزهار والأوراق على خلفية ذهبية غير مصقولة، هذا بجانب رسم المياه والعمائر بأسلوب قريب من الواقع.

* المصور مولى تفليس: هو أحد مصورى مخطوط الهنرنامة حيث قام بتنفيذ خمس منمنمات تصور، وقد تميز أسلوب هذا المصور فى رسم المناظر الطبيعية بالأسلوب الواقعى، حيث رسم مفردات الطبيعة من أشجار وأزهار وجبال وتلال بأسلوب قريب من الطبيعة، ومن أعماله تصويره مزدوجة (لوحة ٩٢) تصويرة مزدوجة تمثل الفناء الثانى بقصر طوبقابسراى باستانبول. حيث نشاهد فى الجزء الأيمن من التصويرة فى مقدمة الصورة مسجداً، ثم تمتد التصويرة بعد الفناء لنشاهد حديقة وزعت بها الأشجار، حيث أشجار السرو وأشجار الصنوبر ذات القمة الكثيفة، بالإضافة إلى بعض جنود الإنكشارية، هذا بجانب بعض الغزلان التى داخل حديقة الفناء. ثم يظهر الطابق الثانى من القصر حيث يطل على الفناء من خلال بائكه معقودة، ينظر من خلالها بعض الأشخاص على ما يحدث داخل الفناء. أما الجزء الأيسر من الصورة فهو مكملاً للجزء الأيمن حيث تستكمل الحديقة، بالإضافة لظهور أحد الأبراج.

* المصور أحمد نقشى: أزدهر هذا الرسام فى عصر السلطان عثمان الثانى (١٠٢٧-١٠٣١هـ/١٦١٨-١٦٢٢م)، ولا يعرف سوى القليل عن حياة وأنشطة هذا المصور لأنه لم يسجل فى سجلات رواتب النقش

خانة، ومع ذلك يوجد وثائق Tezkeres عديدة تذكر أن نقشى كان من منطقة Ahirkapi فى استانبول وأنه كان شاعراً ورساماً تماماً كما كان منجماً حيث كان ينتظم التوقيت لجامع السليمانية فى استانبول. ومن أهم أعماله تصويره (لوحة ٩٣) تمثل التصويرة إحضار السجين أمام الإمبراطور الرومى. حيث نشاهد الإمبراطور الرومى جالساً على المقعد، مرتدياً الملابس الأوروبية وقد أُحضر أمامه السجين، بواسطة الحارسين، حيث ربط السجين بحبل من رقبته يمسكه أحد الحراس، فى حين وقف الآخر خلف السجين ممسكاً بحربته. ويجلس الإمبراطور أمام القصر المكون من عدة طوابق، حيث يقف مجموعة من النساء أمام مدخل القصر، وهن يرتدون الملابس الأوروبية، فى حين ينظر من شرفه الطابق الثانى من القصر ثلاثة نساء، وقد اتخذت الشرفة شكل البائكة الثلاثية، وفى الجزء الأمامى من القصر تنظر زوجة الإمبراطور الرومى من شرفة القصر، بالإضافة لسيدتين ينظرن من شرفة فى الطابق الثالث من القصر على ما يحدث أمامهن، وقد غطى القصر بأسقف جمالونية الشكل وقد عبر المصور عن الخلفية من خلال رسم للحديقة المسيجة بسياج خشبى أحمر اللون، وتنمو داخل هذه الحديقة الأشجار والأزهار.

* المصور لونى: هو اسم شهرة للمصور التركى الماهر عبد الجليل شلبى، الذى اشتهر باسم لونى، والذى يرجع أصله إلى مدينة أدرنة. ويعد لونى آخر الرسامين الأتراك العظام فى منتصف القرن ١٢هـ/١٨م. وقد ساد طرازه عصر السوسن الذى بدأ مع نقل السلطان أحمد الثالث (١١١٥-١١٤٣هـ/١٧٠٣-١٧٣٠م) للبلاط من مدينة أدرنة إلى مدينة استانبول عام (١١٣١هـ/١٧١٨م) وتعيين الصدر الأعظم إبراهيم باشا واستمر حتى عام (١١٤٣هـ/١٧٣٠م) والتى كانت بمثابة

إحياء لفترة الأصالة، أو للعصر الكلاسيكى. ويعتقد أن السلطان مصطفى الثانى (١١٠٧-١١١٥هـ/١٦٩٥-١٧٠٣م) كان الراعى الأول للرسام لونى، ثم تلاه أخوه أحمد الثالث فدعمه، ونقله معه إلى بلاد استانبول، فعمل تحت رعايته فى المرسم السلطانى (النقش خانه)، حيث تدرج فى جميع مراحل التعليم العملى والفنى وتعلم الزخرفة. وكان لونى مذهباً ممتازاً، ثم اهتم بممارسة التصوير حتى وصل إلى مرتبة متقدمة، وأصبح نقاشاً، وأنعم عليه السلطان أحمد الثالث حوالى عام ١١٣٢هـ/١٧٢٠م بلقب "نقاش باش" وتوفى لونى عام ١١٤٥هـ/١٧٣٢م. ومن أهم أعمال المصور لونى مخطوط سورنامة وهبى ١١٣٢هـ/١٧٢٠م، محفوظ بمتحف طوبقابىسراى باستانبول، وألبوم يحتوى على صور رجال ونساء. محفوظ فى متحف طوبقابىسراى، وقد وقع لونى على معظم أعماله. ومن أعماله (لوحة ٩٤) تمثل التصويرة عرض طائفة بنائى أو مهندسى القصور والحدائق أثناء الاحتفال بختان أولاد السلطان أحمد الثالث. وتتشابه هذه الصورة مع الصورة السابقة لكنها اختلفت فى أنها رسمت الحديقتين متجاورتين بجانب بعضهما البعض فى وضع رأسى وليس فوق بعضهما البعض فى وضع أفقى كما فى الصورة السابقة، كما أنها تشابهت مع الصورة السابقة فى الشكل العام للحدائق، ولكنها اختلفت فى تنظيم الحديقة، فتتكون كلاً منهما من منطقة أو مساحة مستطيلة وسطى بها شجرة كبيرة مورقة ومزهرة ومثمرة تحاط بإطار مستطيل رسم بشكل زخرفى هندسى على هيئة حرف (y) المتداخل وربما يمثل هذا الإطار ممشى يؤدى إلى المبانى التى توجد فى أركان هذا الإطار. ونشاهد فى هذه الصورة عدد كبير من الأشخاص، فنلاحظ أن أربعة من أعضاء الطائفة يرتدون العمائم والقفاطين القصيرة، ومن المرجع أنهم شيوخ الحرفة وذلك

من هيئتهم. وفى الجزء الأوسط من الصورة نرى اثنين منهم، أمامهم خلفهم اثنان من أعضاء الطائفة، ينفخ كل منهم فى صفارة أسطوانية صغيرة.

وأيضاً (لوحة ٩٥) من مخطوط العطايا الخمسة (١١٣٤هـ/١٧٢١م) متحف ولتر للفنون – الولايات المتحدة، تمثل التصويرة منظر طبيعى على مضيق البسفور. حيث نشاهد رسم للمضيق يبدأ من مقدمة الصورة حتى نهايتها، ورسمت مياه المضيق باللون الأزرق. ويسبح فى المياه مجموعة من السفن والمراكب الصغيرة، وقد حددت شواطئ المضيق باللون البنى، ويحيط على جانبى ضفتى المضيق مجموعة من المبانى وأشجار الصنوبر والسرو. ونشاهد فى مقدمة الصورة على الجانب الأيسر ستة من أشجار السرو، بالإضافة إلى كشك مربع مغطى بسقف جمالونى الشكل، ثم نلاحظ سور تدعمة الأبراج، وهذا السور يمتد على جانبى ضفتى المضيق، ونشاهد أيضاً فى الجانب الأيمن بناء لمسجد تنمو بجانبه شجرة صنوبر. ثم تمتد المقدمة لنشاهد مجموعة من أشجار الصنوبر، وقد رسمت الأرضية على جانبى المضيق باللون الأصفر والأخضر، وانتشرت فوقها الحزم النباتية. أما الخلفية فعبر عنها المصور من خلال رسم السماء باللون الذهبى.

* المصور عبد الله بخارى: على ما يبدو أن هذا المصور ينحدر من أسرة عاشت فى مدينة بخارى، ثم انتقل بعد ذلك للعمل فى تركيا، وقدح وصلنا إمضاءه، بالإضافة إلى تاريخ اشتغاله برسم هذه اللوحات، وكان يوقع هذا المصور على أعماله بعبارة "رقم عبد الله بخارى ثم تاريخ ١١٥٨هـ". وذلك بالإضافة إلى أسلوبه فى الرسم نستطيع أن نجزم بانه من مصورى العصر التركى المتأخر، حيث أن اشتغاله بالتصوير فى نصف القرن الثامن عشر الميلادى ١٧٤٤م، وهذه المرحلة من التصوير

الإسلامى المعاصر لمرحلة طراز الروكوكو فى التصوير الأوربى، وأسلوب هذا المصور بالإضافة إلى موضوعاته التصويرية تعكس لنا تأثيرات أوروبية واضحة.

ومن أعماله (لوحة ٩٦) والمؤخرة بعام (١١٤١هـ/١٧٢٨م) محفوظ بمتحف طوبقابوسراى باستانبول، وهى تمثل جلدة مخطوط مصور عليها مناظر طبيعية. حيث نشاهد فى مقدمة الصورة مجرى مائى تسبح بداخله مجموعة من السفن والمراكب. ثم نشاهد سور المدينة بداخله حديقة لها سور من الأشجار ومقسمة من الداخل إلى مساحات مربعة ومستطيلة، ويتوسط هذه الحديقة قبة على الطراز العثمانى. وعلى الجانبين من الحديقة يظهر ثلاث أكشاك لها نوافذ، ومغطاة بسقف جمالونى رسم باللون البرتقالى. ثم تمتد الصورة لنشاهد مجرى مائى ينتهى عند خط الأفق، وقد رسمت مياهه باللون الأزرق، أما الخلفية فقد عبر عنها المصور من خلال رسم السماء باللون الأزرق، وتتخللها السحب البيضاء.

* المصور حسن درويش: من المصورين الأتراك الذين عملوا فى مجال التصوير خلال فترة بدايات القرن التاسع عشر، وبالإضافة لتصوير المخطوطات، فقد عمل هذا المصور بالتصوير على جلود الكتب.

* المصور إبراهيم بن سعفان الراهب: يعد هذا المصور من الرهبان المسيحيين الذين اشتغلوا بمجال التصوير فى القرن الثانى عشر الهجرى، الثامن عشر الميلادى، حيث قام هذا المصور بتزويق مخطوط تفسير رؤيا يوحنا الإنجيلى المحفوظ فى متحف الفن القبطى بالقاهرة. (لوحة ٩٧) تصويرة مزدوجة تمثل القديس يوحنا المعمدان يعمد فى بحر الأردن ويكرز بالتوبة. حيث نشاهد فى الجانب الأيمن القديس يوحنا

المعمدان ممسكاً بعصا طويلة بها راية من أعلى، ويشير بيده اليمنى إلى مجموعة من الأشخاص تجلس على الجانب الآخر من الشاطئ، ويقف القديس يوحنا على أرضية رسمت باللون الأخضر ويخرج منها شجرة مزهرة. وفى الجانب الآخر من الشاطئ والذى يمثله الجانب الأيسر من الصورة نشاهد مجموعة من الأشخاص يتلقون التوبة التى يكرز بها يوحنا المعمدان، وتنمو فى نهاية الصورة شجرة مثمرة ربما تمثل شجرة البرتقال. وقد عبر المصور عن مفردات المناظر الطبيعية مثل البحر والأشجار وأسلوب مماثل تماماً لأسلوب المدرسة العربية فى تصوير المناظر الطبيعية.

وبصفة عامة يمكن القول أن المدرسة العثمانية فى التصوير تعتبر المرحلة الأخيرة من مدارس التصوير الإسلامى، والتى أعقبها تغلب التأثيرات الأوروبية بشكل واضح على الإنتاج الفنى فى الشرق.

كتالوج اللوحات

(لوحة ١)	زخرفة نباتية من الفسيفساء، قبة الصخرة ببيت المقدس (٧٢هـ/٦٩١م).
(لوحة ٢)	زخرفة نباتية من الفسيفساء، قبة الصخرة ببيت المقدس (٧٢هـ/٦٩١م).
(لوحة ٣)	زخارف من الفسيفساء، قرية تطل على نهر، الجامع الأموى بدمشق (٩٤هـ/٧١٥م).
(لوحة ٤)	زخارف من الفسيفساء، منظر طبيعى، الجامع الأموى بدمشق
(لوحة ٥)	منظر لحيوانات حول شجرة، فسيفساء قصر، خربة المفجر، بالشام، النصف الأول من القرن (٢هـ/٨م)
(لوحة ٦)	حاكم على العرش، فريسكو، قاعة الاستقبال، قصير عمرا بالأردن
(لوحة ٧)	أعداء الإسلام، فريسكو، قاعة العرش، قصير عمرا بالأردن
(لوحة ٨)	أصحاب الحرف، فريسكو، قاعة العرش، قصير عمرا
(لوحة ٩)	منظر صيد وقنص، فريسكو، قاعة الاستقبال، قصير عمرا
(لوحة ١٠)	راقصة، فريسكو، قاعة الاستقبال، قصير عمرا
(لوحة ١١)	المستحمة فى الحجرة الباردة، فريسكو، حمام قصير عمرا
(لوحة ١٢)	المستحمة فى الحجرة الدافئة، فريسكون حمام قصير عمرا
(لوحة ١٣)	البروج والمجموعة الشمسية، فريسكو، قبة الحجرة الساخنة، حمام قصير عمرا

(لوحة ١٤)	إلهة الأرض، قصر الحير الغربى بالشام
(لوحة ١٥)	موسيقيين وفارساً على جواده، فريسكو، قصر الحير الغربى بالشام
(لوحة ١٦)	راقصتين، فريسكو، جناح الجوسق الخاقانى، سامراء، النصف الأول من القرن (٣هـ/٩م).
(لوحة ١٧)	فريسكو، جناح الجوسق الخاقانى، سامراء، النصف الأول من القرن (٣هـ/٩م).
(لوحة ١٨)	فريسكو، جناح الجوسق الخاقانى، سامراء، النصف الأول من القرن (٣هـ/٩م)
(لوحة ١٩)	لعبة التحطيب، خزف ذو بريق معدنى، العصر الفاطمى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
(لوحة ٢٠)	منظر لأحد القساوسة، خزف ذو بريق معدنى، العصر الفاطمى
(لوحة ٢١)	موضوعات تصويرية على ألواح خشب، العصر الفاطمى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
(لوحة ٢٢)	شاب جالس وبيده كأس الشراب، فريسكو، من حمام أبو السعود، العصر الفاطمى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
(لوحة ٢٣)	موسيقيين حول نافورة، فريسكو، الكابلابلاتينا بالريمو منتصف القرن (٦هـ/١٢م)
(لوحة ٢٤)	حاكم جالس وفى يده كأس الشراب، فريسكو، الكابلابلاتينا بالريمو منتصف القرن (٦هـ/١٢م).
(لوحة ٢٥)	فارس على صهوة جواده، مخطوط البيطرة ٦٠٥هـ/١٢٠٩م بغداد –

	دار الكتب المصرية
(لوحة ٢٦)	فارسين على صهوة جوادهما، المخطوط السابق
(لوحة ٢٧)	علاج بعض الخيول، المخطوط السابق
(لوحة ٢٨)	صناع الرصاص، مخطوط ديسقوريدس (٦٢١هـ/١٢٢٩م)، بغداد، مكتبة أياصوفيا باستانبول
(لوحة ٢٩)	الاحتفال برؤية هلال العيد، مخطوط مقامات الحريرى (٦٣٤هـ/١٢٣٧م)، المكتبة الأهلية بباريس
(لوحة ٣٠)	راعياً وقطيعاً من الإبل، المخطوط السابق
(لوحة ٣١)	أبو زيد يستقبل سفينة، المخطوط السابق
(لوحة ٣٢)	الوضع، المخطوط السابق
(لوحة ٣٣)	أبو زيد والحارس ابن همام على مقربة من قرية، المخطوط السابق
(لوحة ٣٤)	موكب الحجاج، المخطوط السابق
(لوحة ٣٥)	أبو زيد السروجى في أحد مساجد المغرب، مقامات الحريرى (٦١٩هـ/١٢٢٢م)، مركز ديار بكر، المكتبة الأهلية بباريس
(لوحة ٣٦)	أبو زيد السروجى يخطب في الحجيج، المخطوط السابق
(لوحة ٣٧)	الملك بلاذ وزوجة إيراخت، مخطوط كليلة ودمنة (٦٢٢هـ/١٢٢٥م)، المكتبة الأهلية بباريس
(لوحة ٣٨)	الأسد ملك الغابة ودمنه، المخطوط السابق
(لوحة ٣٩)	أميرة جالسة، مخطوطة الترياق لجالينوس (٥٩٥هـ/١١٩٩م)، المكتبة

الأهلية بباريس	
بـدر الـدين لؤلـؤ، حـاكم الموصـل، مخطـوط الأغـانى لأبـى فـرج الأصفهانى (٦١٤هـ/١٢١٧م)، دار الكتب المصرية	(لوحة ٤٠)
بياض راقد عند بستان علي شاطئ نهر، مخطوط بياض ورياض – مكتبة الفاتيكان – القرن (٨هـ/١٤م)	(لوحة ٤١)
بياض في منظر طرب، المخطوط السابق	(لوحة ٤٢)
طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة غذاء في بيته، مخطوط دعوة الأطباء (٦٧٢هـ/١٢٦٣م)، مكتبة الأمبروزيانا بميلان	(لوحة ٤٣)
ذكـر وأنثـى مـن الخيـل، مخطـوط منـافع الحيـان، لابـن بختيـشوع (٦٩٩هـ/١٢٩٩م)، مكتبة مورجان بنيويورك	(لوحة ٤٤)
البشارة، مخطوط الآثـار الباقيـة للبيرونـى (٧٠٧هـ/١٣٠٧م)، مكتبـة ادنبره	(لوحة ٤٥)
إلقـاء سيدنا موسـى فـي الـيم، مخطـوط جـامع التـواريخ لرشـيد الـدين (٧٠٧هـ/١٣٠٧م)، مكتبة ادنبره	(لوحة ٤٦)
جبـال الهنـد، مخطـوط جـامع التـواريخ لرشـدي الـدين، (٧١٤هـ/١٣١٤م)، محفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن	(لوحة ٤٧)
الطريق إلى بلاد التبت، المخطوط السابق	(لوحة ٤٨)
شجرة بوذا، المخطوط السابق	(لوحة ٤٩)
رستم يصرع أشكباس وجواده، مخطوط الشاهنامة (ديموت)، محفوظ بمجموعة فيفر بباريس	(لوحة ٥٠)

(لوحة ٥١)	رستم يقتل اسفنديار، مخطوط شاهنامة الفردوسي قرن ٨هـ/ ١٤م، متحف الفرير بواشنطن
(لوحة ٥٢)	خسرو يستمع إلى المغنى باربد، شاهنامة الفردوسى (٧٧٢هـ/١٣٧١م)، مكتبة طوبقابوسراى باستانبول
(لوحة ٥٣)	رستم يقتل ابنه سهراب، المخطوط السابق
(لوحة ٥٤)	بهرام جور يقتل التنين – مخطوط الشاهنامة الفردوسي (٧٢٥هـ – ٧٣٥ هـ/ ١٣٢٥–١٣٣٥م) متحف كليفيلاند للفنون
(لوحة ٥٥)	المرأة العجوز تشتكي الي الملك سنجر من جنوده – مخطوط خمسة نظامي (٧٨٩هـ/ ١٣٩٦م) متحف البريطاني بلندن
(لوحة ٥٦)	مبارزة بين الأميرة همايون والأمير هماي ديوان خواجه كرماني (٧٩٨هـ–١٣٦٩م) المتحف البريطاني
(لوحة ٥٧)	وصول الامير هماي الي قصر الاميرة همايون، المخطوط السابق
(لوحة ٥٨)	دمنة تشرح حسدها وغيرتها من الثور، مخطوط كليلة ودمنة، (٧٩٣هـ/١٣٩١م)، المكتبة الأهلية بباريس
(لوحة ٥٩)	منظر طبيعى مخطوط يضم أشعار فارسية، (٨٠١هـ/١٣٩٨م)، المتحف الفن الإسلامى والتركى باستانبول
(لوحة ٦٠)	منظر طبيعى، المخطوط السابق
(لوحة ٦١)	منظر طبيعى، المخطوط السابق
(لوحة ٦٢)	آدم وحواء، مخطوط يضم مجموعة أشعار، (٨١٣هـ/١٤١٠–١٤١١م)، مجموعة جلبنكيان، لشبونة

(لوحة ٦٣)	الثور فى المروج الخضراء، مخطوط كليلة ودمنة، (٨١٣هـ/١٤١٠-١٤١١م)، مكتبة قصر جلستان بطهران
(لوحة ٦٤)	القرد يلقى بثمار التين إلى الغيلم، المخطوط السابق
(لوحة ٦٥)	مقابلة بين هماى وهمايون فى حدائق القصر ببكين، مخطوط هماى وهمايون (٨٣١هـ/١٤٢٨م)، متحف الفنون الزخرفية بباريس
(لوحة ٦٦)	صورة مزدوجة تمثل الأمير بايسنقر فى رحلة صيد، مخطوط الشاهنامة (٨٣٤هـ/١٤٣٠م)، متحف قصر جلستان بطهران
(لوحة ٦٧)	رستم يقتل الثعالب، المخطوط السابق
(لوحة ٦٨)	الساحر المزيف، المخطوط السابق
(لوحة ٦٩)	صورة مزدوجة لمجلس طرب فى حديثة يحضره الأمير بايسنقر، المخطوط السابق
(لوحة ٧٠)	الأسد ينقض على الثور، مخطوط كليلة ودمنة ٨٣٤هـ/١٤٣٠م متحف قصر جلستان بطهران
(لوحة ٧١)	رحلة المعراج، معراج نامة (٨٤٠هـ/١٤٣٦م)، المكتبة الأهلية بباريس
(لوحة ٧٢)	محادثة بين جلال والطائر، مخطوط دستان جمال وجلال، (٩٠٨هـ/١٥٠٣م)، مكتبة الجامعة فى أبسالا
(لوحة ٧٣)	مقابلة بين الشاب والصوفى، ديوان الأمير خسرو دهلوى، (٨٩٠هـ/١٤٨٥م)، مكتبة شيستربيتى بدبلن
(لوحة ٧٤)	شيرين تستقبل خسرو فى قصرها، المخطوط السابق
(لوحة ٧٥)	صورة مزدوجة تمثل السلطان حسين ميرزا فى مجلس شراب وطرب،

	مخطوط البستان سعدى، (٨٩٣هـ/١٤٨٨م)، دار الكتب المصرية
(لوحة ٧٦)	تصويرة مزدوجة، وليمة فى حديقة، مخطوط المنظومات الخمس، (٨٤٦هـ/١٤٤٢م)، المتحف البريطانى بلندن
(لوحة ٧٧)	شيرين تتأمل صورة خسرو، المخطوط السابق
(لوحة ٧٨)	خسرو يستمع للمغنى باربد، مخطوط المنظومات الخمس، (٩٤٦-٩٥٠هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)، المتحف البريطانى بلندن
(لوحة ٧٩)	الطبيبان المتناظران، المخطوط السابق
(لوحة ٨٠)	خسرو وشيرين يستمتعان بقصص الحب، مخطوط خمسة نظامى، (١٥١٥-١٥٣٥م)، متحف المتروبوليتان بنيويورك
(لوحة ٨١)	(لوحة ٨١): صلب الضحاك، مخطوط شاهنامة طهماسب (٩٣٢-٩٤٢هـ/١٥٢٥-١٥٣٥م) للمصور سلطان محمد
(لوحة ٨٢)	المجنون مع الحيوانات فى الصحراء، المنظومات الخمس، (٩٤٦-٩٤٩هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)، المكتبة البريطانية بلندن
(لوحة ٨٣)	خسرو يستمع إلى المغنى باربد، الشاهنامة (٩٢١-٩٤٢هـ/١٥١٥-١٥٣٥م)، متحف المتروبوليتان
(لوحة ٨٤)	منظر فى الريف للمصور محمدى، متحف اللوفر بباريس، مؤرخة بعام (٦٨٦هـ/١٥٧٨م)
(لوحة ٨٥)	شيخ يستريح لرضا عباسى، المدرسة الصفوية الثانية، المكتبة الأهلية بباريس
(لوحة ٨٦)	تصويرة مزدوجة، شاه جيهان يستقبل رجال الدين، مخطوط شاه جيهان نامه، (١٠٦٧-١٠٦٨هـ/١٦٥٦-١٦٥٧م)، متحف الفرير

	بواشنطن
(لوحة ٨٧)	الإمبراطور أكبر يروض فيلاً شرساً، مخطوط أكبر نامة (١٠٠٥هـ/١٥٩٦م) فيكتوريا وألبرت بلندن، عمل بأسوان
(لوحة ٨٨)	سفينة نوح (٩٩٩هـ/١٥٩٠م)، متحف الفرير للفن بواشنطن، عمل المصور مسكين
(لوحة ٨٩)	حماراً وحشيا (١٠٣١هـ/١٦٢١م)، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، المصور منصور
(لوحة ٩٠)	تصويرة مزدوجة تمثل إحدى المدن على مضيق البسفور، مخطوط سليمان نامة (٩٤٧هـ/١٥٤٠م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول
(لوحة ٩١)	عرض طائفة البستانيين أمام السلطان مراد الثالث، سورنامة (٩٩٠هـ/١٥٨٢م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول
(لوحة ٩٢)	تصويرة مزدوجة تمثل الفناء الثانى بقصر طوبقابوسراى باستانبول، مخطوط الهنرنامة، الجزء الأول (٩٩٢هـ/١٥٨٤م)
(لوحة ٩٣)	إحضار السجين أمام الإمبراطور الرومى، مخطوط الشاهنامة، ١٠٣٠هـ/١٦٢٠م، مجموعة سبنسر، المكتبة العامة بنيويورك
(لوحة ٩٤)	عرض طائفة بنائى الحدائق والقصور أثناء الاحتفال بختان أولاد السلطان أحمد الثانى، سورنامة وهبى (١١٣٢هـ/١٧٢٠م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول
(لوحة ٩٥)	منظر طبيعى على مضيق البسفور، مخطوط العطايا الخمسة (١١٣٤هـ/١٧٢١م)، متحف والتر للفنون، الولايات المتحدة الأمريكية
(لوحة ٩٦)	جلدة مخطوط عليها رسوم مناظر طبيعية، مؤرخة بعام

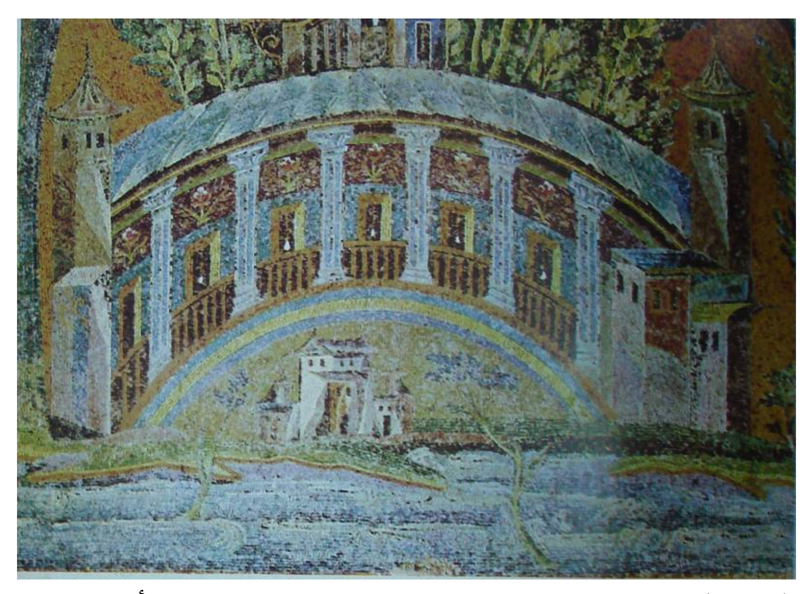
	(١١٤١هـ/١٧٢٨م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول
(لوحة ٩٧)	تصويرة مزدوجة تمثل يوحنا المعمدان يعمد فى بحر الأردن، مخطوط البـشائر الأربـع (١٤٠٥ للـشهداء/١٦٨٩م)، متحـف الفـن القبطـى بالقاهرة، المصور إبراهيم بن سعفان الراهب



(لوحة ١): زخرفة نباتية من الفسيفساء، قبة الصخرة ببيت المقدس (٧٢هـ/٦٩١م)



(لوحة ٢): زخرفة نباتية من الفسيفساء، قبة الصخرة ببيت المقدس (٧٢هـ/٦٩١م)



(لوحة ٣): زخارف من الفسيفساء، قرية تطل على نهر، الجامع الأموى بدمشق (٩٤هـ/٧١٥م)



(لوحة ٤): زخارف من الفسيفساء، منظر طبيعى، الجامع الأموى بدمشق



(لوحة ٥): منظر لحيوانات حول شجرة، فسيفساء قصر، خربة المفجر، بالشام، النصف الأول من القرن (٢هـ/٨م)



(لوحة ٦): حاكم على العرش، فريسكو، قاعة الاستقبال، قصير عمرا بالأردن


(لوحة ٧): أعداء الإسلام، فريسكو، قاعة العرش، قصير عمرا بالأردن

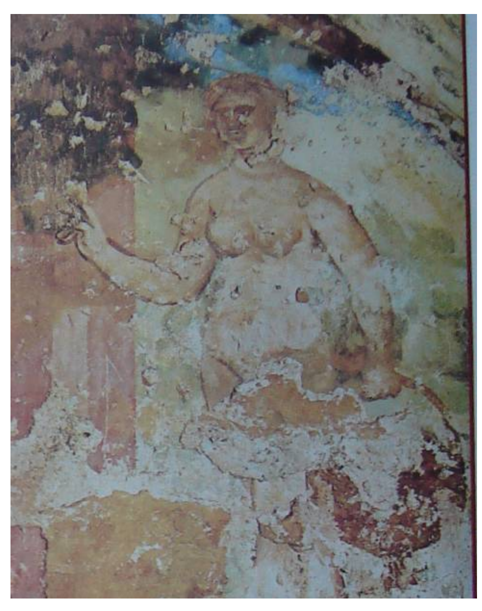

(لوحة ٨): أصحاب الحرف، فريسكو، قاعة العرش، قصير عامرا

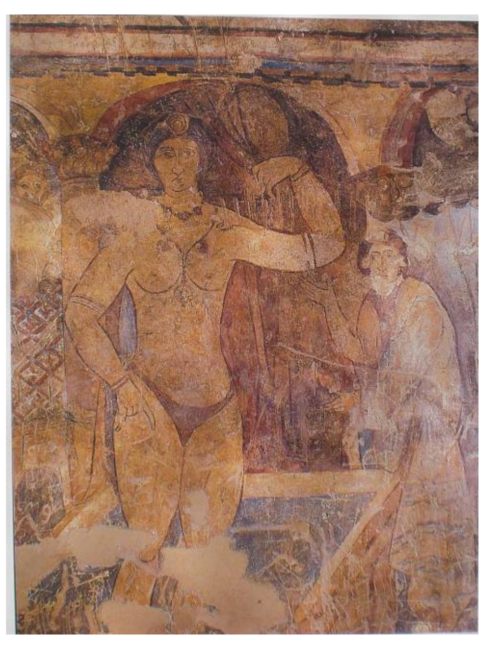


(لوحة ٩): منظر صيد وقنص، فريسكو، قاعة الاستقبال، قصير عمرا



(لوحة ١٠): راقصة، فريسكو، قاعة الاستقبال، قصير عمرا


(لوحة ١١): المستحمة فى الحجرة الباردة، فريسكو، حمام قصير عمرا

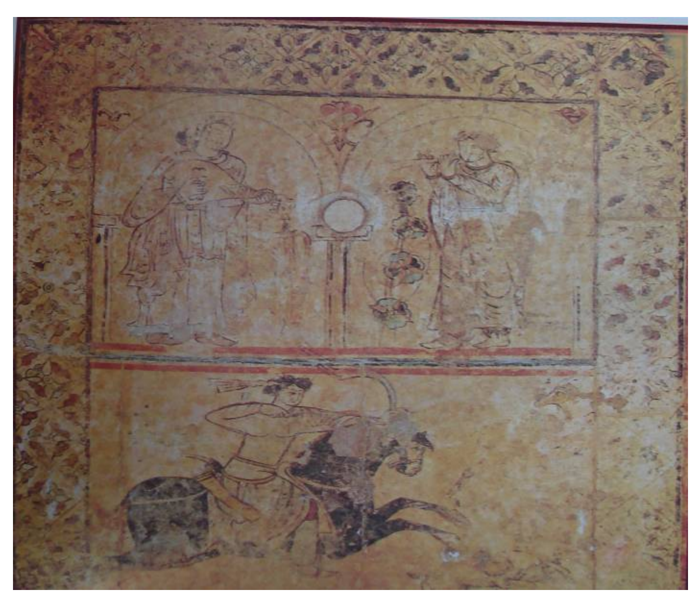

(لوحة ١٢): المستحمة فى الحجرة الدافئة، فريسكو، حمام قصير عمرا



(لوحة ١٣): البروج والمجموعة الشمسية، فريسكو، قبة الحجرة الساخنة، حمام قصير عمرا



(لوحة ١٤): إلهة الأرض، قصر الحير الغربى بالشام



(لوحة ١٥): موسيقيين وفارساً على جواده، فريسكو، قصر الحير الغربى بالشام



(لوحة ١٦): راقصتين، فريسكو، جناح الجوسق الخاقانى، سامراء، النصف الأول من القرن (٣هـ/٩م)



(لوحة ١٧): فريسكو، جناح الجوسق الخاقانى، سامراء، النصف الأول من القرن (٣هـ/٩م)





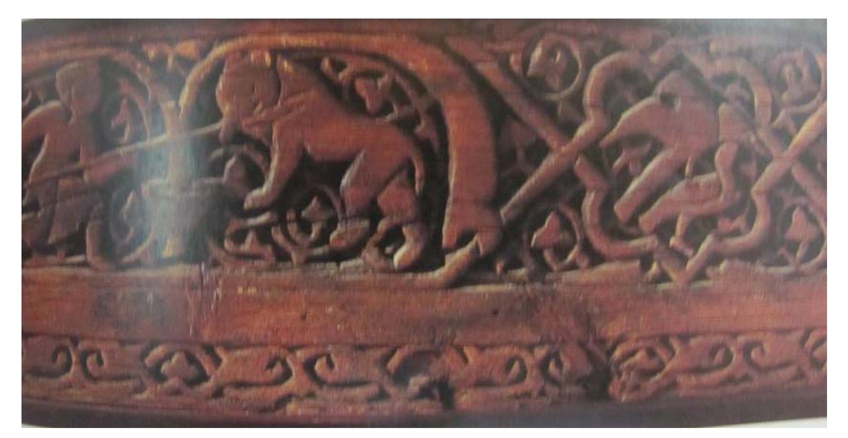
(لوحة ١٨): فريسكو، جناح الجوسق الخاقانى، سامراء، النصف الأول من القرن (٣هـ/٩م)



(لوحة ١٩): لعبة التحطيب، خزف ذو بريق معدنى، العصر الفاطمى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة



(لوحة ٢٠): منظر لأحد القساوسة، خزف ذو بريق معدنى، العصر الفاطمى



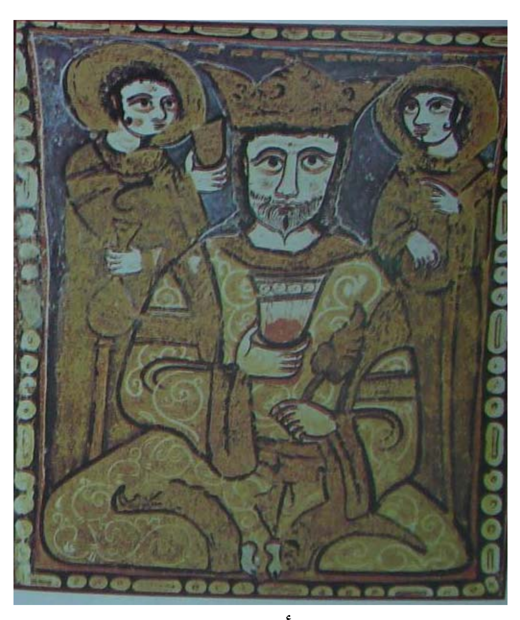
(لوحة ٢١): موضوعات تصويرية على ألواح خشب، العصر الفاطمى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة



(لوحة ٢٢): شاب جالس وبيده كأس الشراب، فريسكو، من حمام أبو السعود، العصر الفاطمى، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة



(لوحة ٢٣): موسيقيين حول نافورة، فريسكو، الكابلابلاتينا بالريمو منتصف القرن (٦هـ/١٢م)



(لوحة ٢٤): حاكم جالس وفى يده كأس الشراب، فريسكو، الكابلابلاتينا بالريمو منتصف القرن (٦هـ/١٢م)



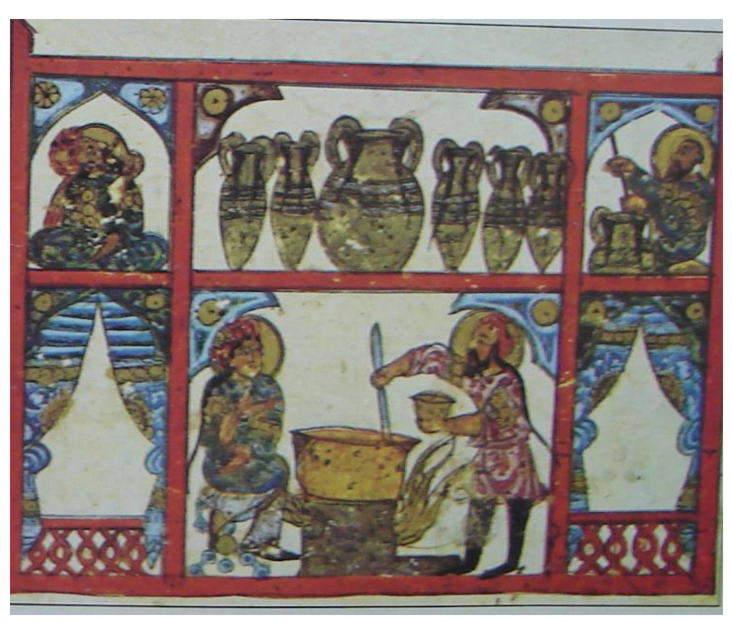
(لوحة ٢٥): فارس علي صهوة جواده، مخطوط البيطرة ٦٠٥هـ /١٢٠٩م بغداد – دار الكتب المصرية



(لوحة ٢٦): فارسين على صهوة جوادهما، المخطوط السابق



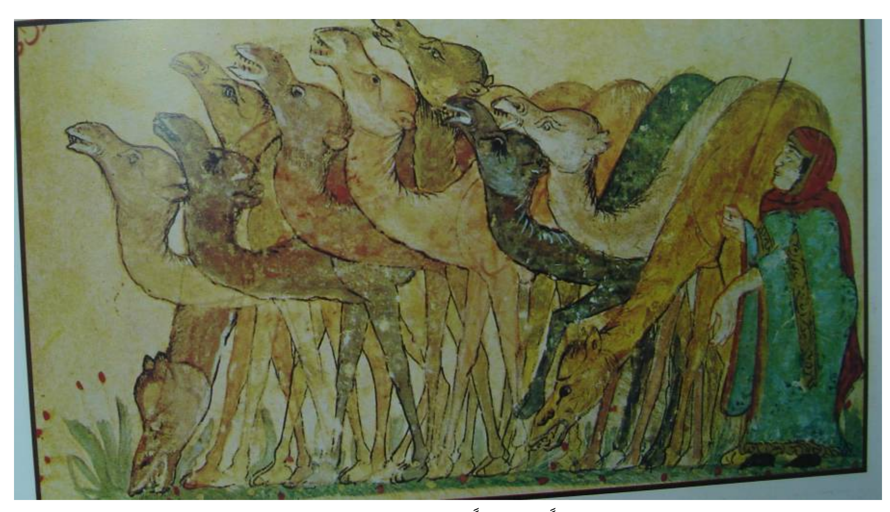
(لوحة ٢٧): علاج بعض الخيول، المخطوط السابق



(لوحة ٢٨): صناع الرصاص، مخطوط ديسقوريدس (٦٢١هـ/١٢٢٩م)، بغداد، مكتبة أياصوفيا باستانبول



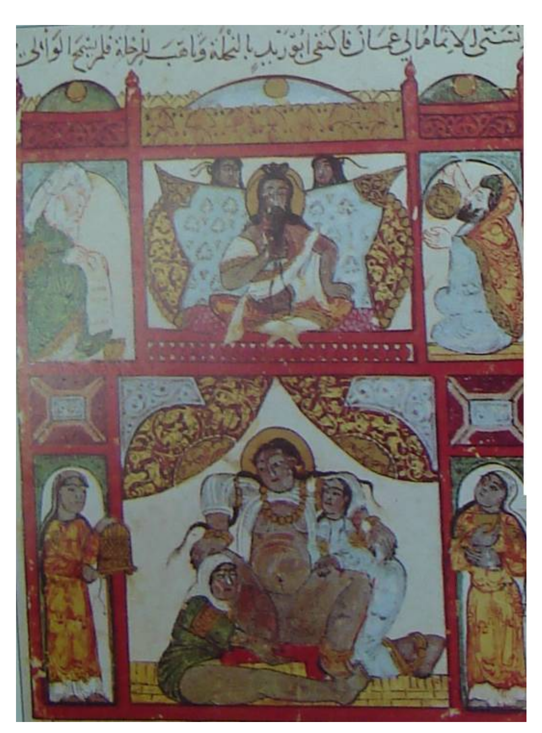
(لوحة ٢٩): الاحتفال برؤية هلال العيد، مخطوط مقامات الحريرى (٦٣٤هـ/١٢٣٧م)، المكتبة الأهلية بباريس



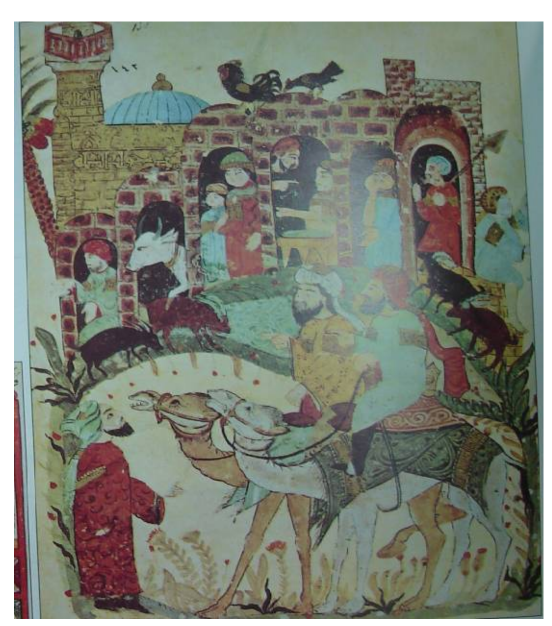
(لوحة ٣٠): راعياً وقطيعاً من الإبل، المخطوط السابق



(لوحة ٣١): أبو زيد يستقبل سفينة، المخطوط السابق



(لوحة ٣٢): الوضع، المخطوط السابق


(لوحة ٣٣): أبو زيد والحارس ابن همام على مقربة من قرية، المخطوط السابق


(لوحة ٣٤): موكب الحجاج، المخطوط السابق



(لوحة ٣٥): أبو زيد السروجى فى أحد مساجد المغرب، مقامات الحريرى (٦١٩هـ/١٢٢٢م)، مركز ديار بكر، المكتبة الأهلية بباريس



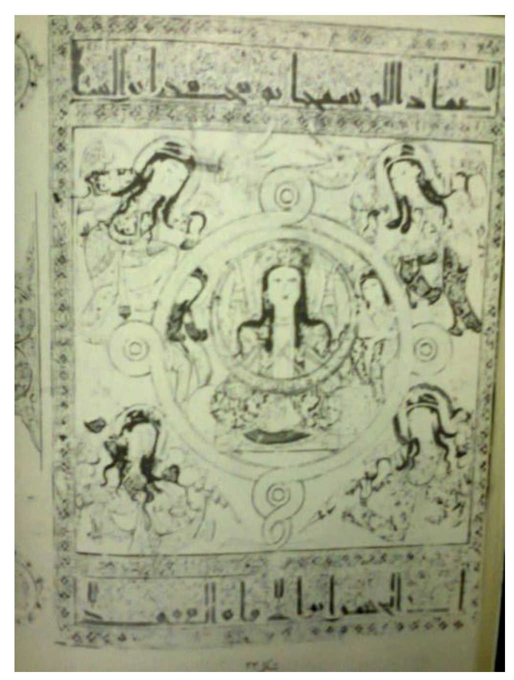
(لوحة ٣٦): أبو زيد السروجى يخطب فى الحجيج، المخطوط السابق



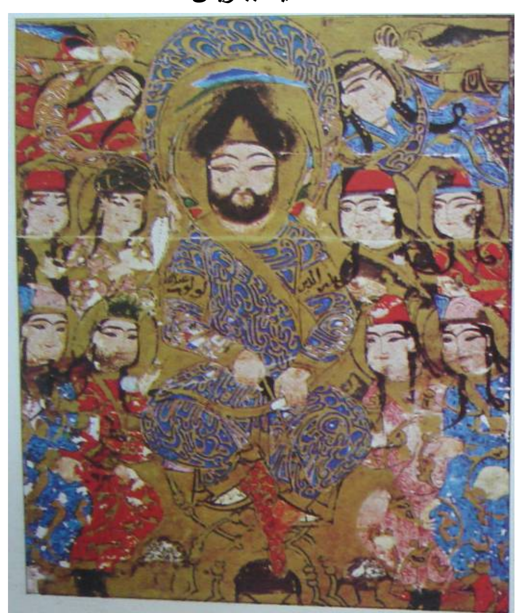
(لوحة ٣٧): الملك بلاذ وزوجة إيراخت، مخطوط كليلة ودمنة (٦٢٢هـ/١٢٢٥م)، المكتبة الأهلية بباريس



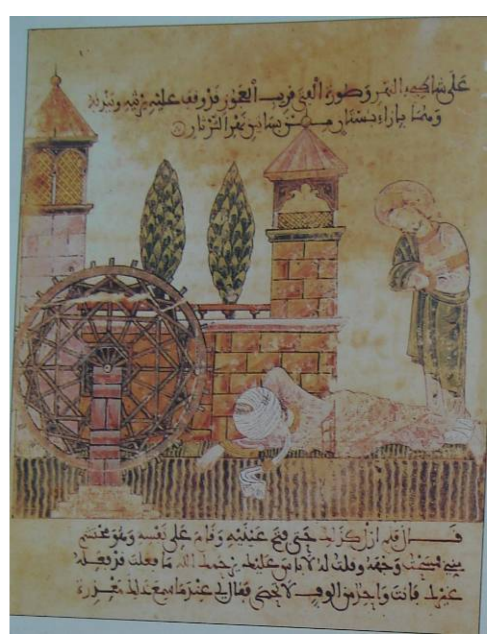
(لوحة ٣٨): الأسد ملك الغابة ودمنه، المخطوط السابق



(لوحة ٣٩): أميرة جالسة، مخطوطة الترياق لجالينوس (٥٩٥هـ/١١٩٩م)، المكتبة الأهلية بباريس



(لوحة ٤٠): بدر الدين لؤلؤ، حاكم الموصل، مخطوط الأغانى لأبى فرج الأصفهانى (٦١٤هـ/١٢١٧م)، دار الكتب المصرية



(لوحة ٤١): بياض راقد عند بستان علي شاطئ نهر، مخطوط بياض ورياض – مكتبة الفاتيكان – القرن (٨هـ / ١٤م)



(لوحة ٤٢): بياض فى منظر طرب، المخطوط السابق



(لوحة ٤٣): طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة غذاء فى بيته، مخطوط دعوة الأطباء، (٦٧٢هـ/١٢٦٣م)، مكتبة الأمبروزيانا بميلان



(لوحة ٤٤): ذكر وأنثى من الخيل، مخطوط منافع الحيوان، لابن بختيشوع (٦٩٩هـ/١٢٩٩م)، مكتبة مورجان بنيويورك



(لوحة ٤٥): البشارة، مخطوط الآثار الباقية للبيرونى، (٧٠٧هـ/١٣٠٧م)، مكتبة ادنبره



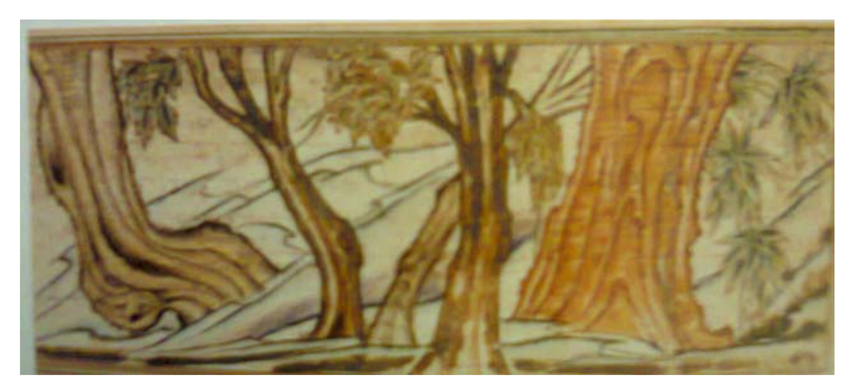
(لوحة ٤٦): إلقاء سيدنا موسى فى اليم، مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين (٧٠٧هـ/١٣٠٧م)، مكتبة ادنبره



(لوحة ٤٧): جبال الهند، مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين، (٧١٤هـ/١٣١٤م)، محفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن



(لوحة ٤٨): الطريق إلى بلاد التبت، المخطوط السابق



(لوحة ٤٩): شجرة بوذا، المخطوط السابق



(لوحة ٥٠): رستم يصرع أشكباس وجواده، مخطوط الشاهنامة (ديموت)، محفوظ بمجموعة فيفر بباريس



(لوحة ٥١): رستم يقتل اسفنديار، مخطوط شاهنامة الفردوسي قرن ٨هـ/ ١٤م

متحف الفرير بواشنطن



(لوحة ٥٢): خسرو يستمع إلى المغنى باربد، شاهنامة الفردوسى (٧٧٢هـ/١٣٧١م)، مكتبة طوبقابوسراى باستانبول



(لوحة ٥٣): رستم يقتل ابنه سهراب، المخطوط السابق



(لوحة ٥٤): بهرام جور يقتل التنين – مخطوط الشاهنامة الفردوسي (٧٢٥هـ – ٧٣٥ هـ/ ١٣٢٥–١٣٣٥م) متحف كليفيلاند للفنون

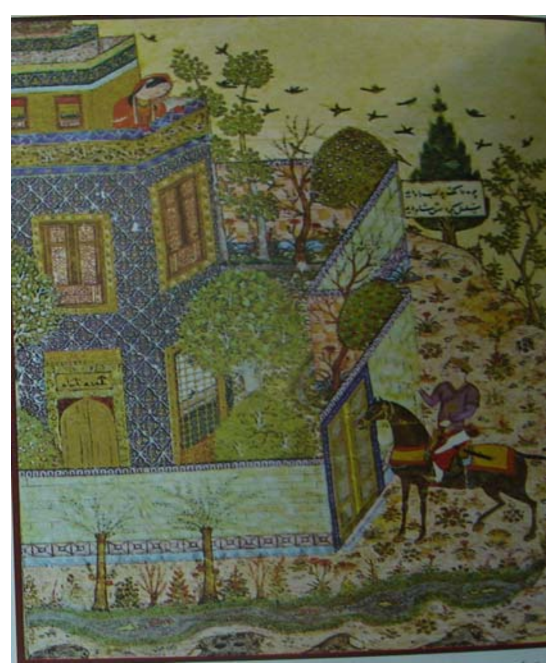


(لوحة ٥٥): المرأة العجوز تشتكي الي الملك سنجر من جنوده – مخطوط خمسة نظامي (٧٨٩هـ/ ١٣٩٦م) متحف البريطاني بلندن



(لوحة ٥٦): مبارزة بين الأميرة همايون والأمير هماي

ديوان خواجه كرماني (٧٩٨هـ-١٣٦٩م) المتحف البريطاني



(لوحة ٥٧): وصول الامير هماي الي قصر الاميرة همايون، المخطوط السابق



(لوحة ٥٨): دمنة تشرح حسدها وغيرتها من الثور، مخطوط كليلة ودمنة،

(٧٩٣هـ/١٣٩١م)، المكتبة الأهلية بباريس



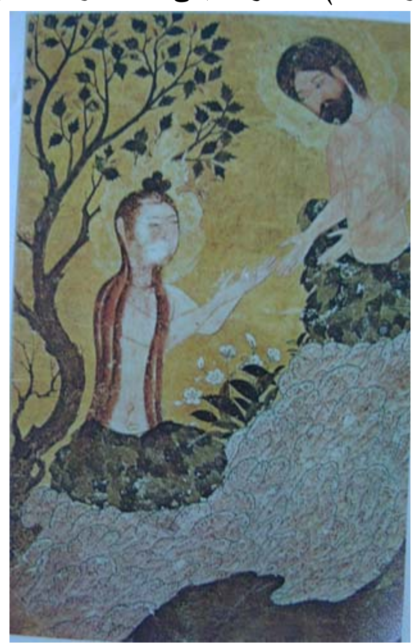
(لوحة ٥٩): منظر طبيعى مخطوط يضم أشعار فارسية، (٨٠١هـ/١٣٩٨م)، المتحف الفن الإسلامى والتركى باستانبول



(لوحة ٦٠): منظر طبيعى، المخطوط السابق



(لوحة ٦١): منظر طبيعى، المخطوط السابق



(لوحة ٦٢): آدم وحواء، مخطوط يضم مجموعة أشعار، (٨١٣هـ/١٤١٠-١٤١١م)، مجموعة جلبنكيان، لشبونة



(لوحة ٦٣): الثور فى المروج الخضراء، مخطوط كليلة ودمنة، (٨١٣هـ/١٤١٠-١٤١١م)، مكتبة قصر جلستان بطهران



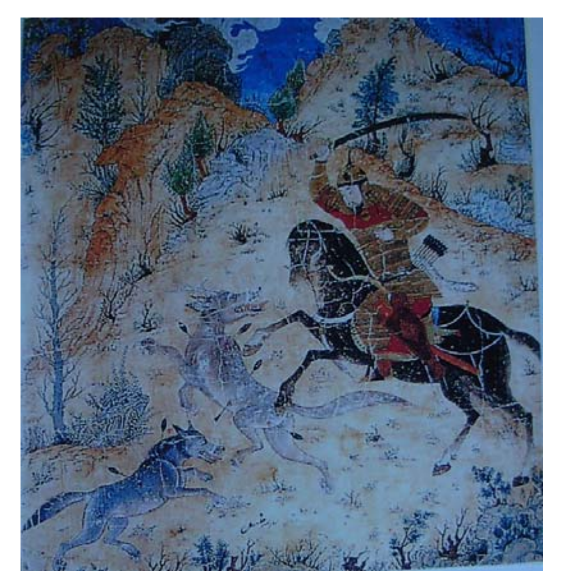
(لوحة ٦٤): القرد يلقى بثمار التين إلى الغيلم، المخطوط السابق



(لوحة ٦٥): مقابلة بين هماى وهمايون فى حدائق القصر ببكين، مخطوط هماى وهمايون (٨٣١هـ/١٤٢٨م)، متحف الفنون الزخرفية بباريس



(لوحة ٦٦): صورة مزدوجة تمثل الأمير بايسنقر فى رحلة صيد، مخطوط الشاهنامة (٨٣٤هـ/١٤٣٠م)، متحف قصر جلستان بطهران



(لوحة ٦٧): اسنفديار يقتل الثعالب، المخطوط السابق



(لوحة ٦٨): الساحر المزيف، المخطوط السابق



(لوحة ٦٩): صورة مزدوجة لمجلس طرب فى حديثة يحضره الأمير بايسنقر، المخطوط السابق



(لوحة ٧٠): الأسد ينقض على الثور، مخطوط كليلة ودمنة، ٨٣٤هـ/١٤٣٠م، قصر جلستان بطهران



(لوحة ٧١): رحلة المعراج، معراج نامة (٨٤٠هـ/١٤٣٦م)، المكتبة الأهلية بباريس



(لوحة ٧٢): محادثة بين جلال والطائر، مخطوط دستان جمال وجلال،
(٩٠٨هـ/١٥٠٣م)، مكتبة الجامعة فى أبسالا



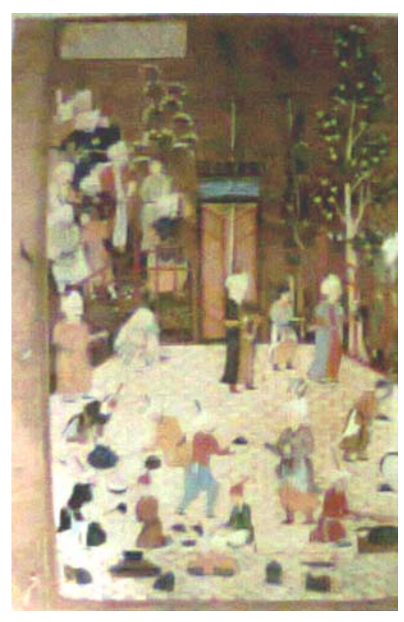
(لوحة ٧٣): مقابلة بين الشاب والصوفى، ديوان الأمير خسرو دهلوى، (٨٩٠هـ/١٤٨٥م)، مكتبة شيستربيتى بدبلن



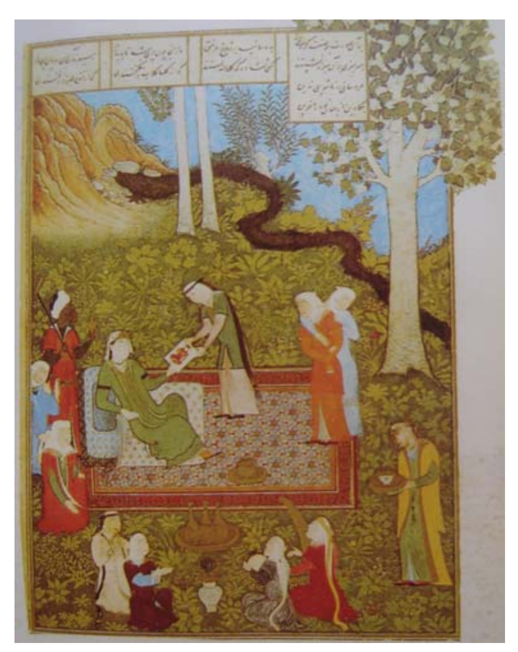
(لوحة ٧٤): شيرين تستقبل خسرو فى قصرها، المخطوط السابق



(لوحة ٧٥): صورة مزدوجة تمثل السلطان حسين ميرزا فى مجلس شراب وطرب، مخطوط البستان سعدى، (٨٩٣هـ/١٤٨٨م)، دار الكتب المصرية



(لوحة ٧٦): وليمة فى حديقة، مخطوط المنظومات الخمس، (٨٤٦هـ/١٤٤٢م)، المتحف البريطانى بلندن



(لوحة ٧٧): شيرين تتأمل صورة خسرو، المخطوط السابق



(لوحة ٧٨): خسرو يستمع للمغنى باربد، مخطوط المنظومات الخمس، (٩٤٦-٩٥٠هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)، المتحف البريطانى بلندن



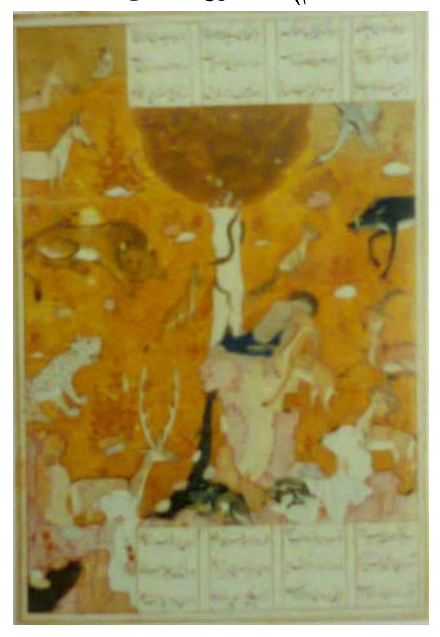
(لوحة ٧٩): الطبيبان المتناظران، المخطوط السابق



(لوحة ٨٠): خسرو وشيرين يستمتعان بقصص الحب، مخطوط خمسة نظامى، (١٥١٥–١٥٣٥م)، متحف المتروبوليتان بنيويورك



(لوحة ٨١): صلب الضحاك، مخطوط شاهنامة طهماسب (٩٣٢-٩٤٢هـ/١٥٢٥-١٥٣٥م) للمصور سلطان محمد



(لوحة ٨٢): المجنون مع الحيوانات فى الصحراء، المنظومات الخمس، (٩٤٦-٩٤٩هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)، المكتبة البريطانية بلندن، المصور مير على التبريزى



(لوحة ٨٣): خسرو يستمع إلى المغنى باربد، الشاهنامة (٩٢١-٩٤٢هـ/١٥١٥-١٥٣٥م)، متحف المتروبوليتان، ميرزا على



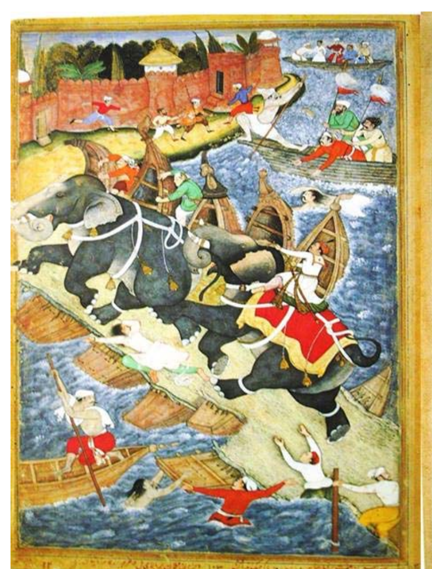
(لوحة ٨٤): منظر فى الريف للمصور محمدى، متحف اللوفر بباريس، مؤرخة بعام (٦٨٦هـ/١٥٧٨م)



(لوحة ٨٥): شيخ يستريح لرضا عباسى، المدرسة الصفوية الثانية، المكتبة الأهلية بباريس



(لوحة ٨٦): تصويرة مزدوجة، شاه جيهان يستقبل رجال الدين، مخطوط شاه جيهان نامه، (١٠٦٧-١٠٦٨هـ/١٦٥٦-١٦٥٧م)، متحف الفرير بواشنطن




(لوحة ٨٧): الإمبراطور أكبر يروض فيلاً شرساً، مخطوط أكبر نامة (١٠٠٥هـ/١٥٩٦م) فيكتوريا وألبرت بلندن، عمل باسوان



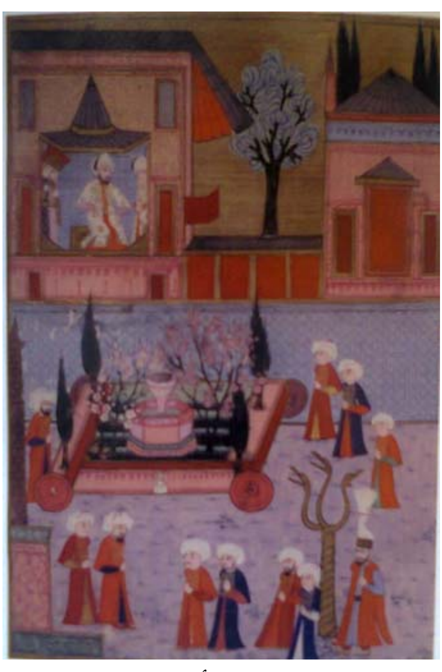
(لوحة ٨٨): سفينة نوح (٩٩٩هـ/١٥٩٠م)، متحف الفرير للفن بواشنطن، عمل المصور مسكين



(لوحة ٨٩): حماراً وحشيا (١٠٣١هـ/١٦٢١م)، متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، المصور منصور



(لوحة ٩٠): تصويرة مزدوجة تمثل إحدى المدن على مضيق البسفور، مخطوط سليمان نامة (٩٤٧هـ/١٥٤٠م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول، لنصوح المطرقى



(لوحة ٩١): عرض طائفة البستانيين أمام السلطان مراد الثالث، سورنامة (٩٩٠هـ/١٥٨٢م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول، للمصور عثمان



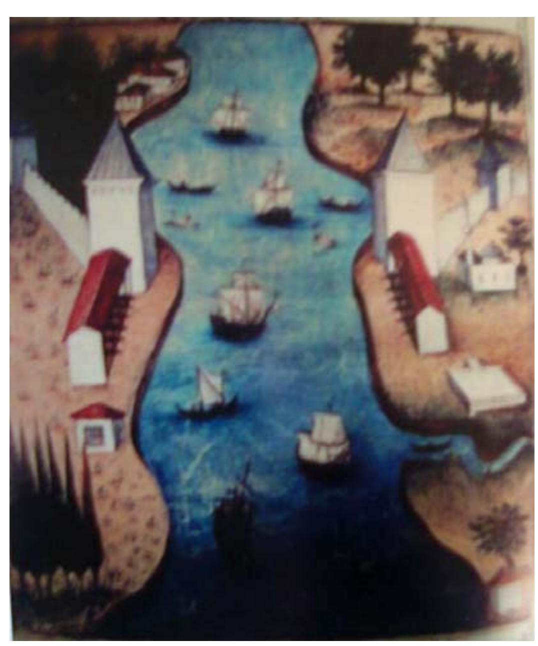
(لوحة ٩٢): تصويرة مزدوجة تمثل الفناء الثانى بقصر طوبقابوسراى باستانبول، مخطوط الهنرنامة، الجزء الأول (٩٩٢هـ/١٥٨٤م)، مولى تفليس



(لوحة ٩٣): إحضار السجين أمام الإمبراطور الرومى، مخطوط الشاهنامة، ١٠٣٠هـ/١٦٢٠م، مجموعة سبنسر، المكتبة العامة بنيويورك، للمصور أحمد نقشى



(لوحة ٩٤): عرض طائفة بنائى الحدائق والقصور أثناء الاحتفال بختان أولاد السلطان أحمد الثانى، سورنامة وهبى (١١٣٢هـ/١٧٢٠م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول، المصور لونى



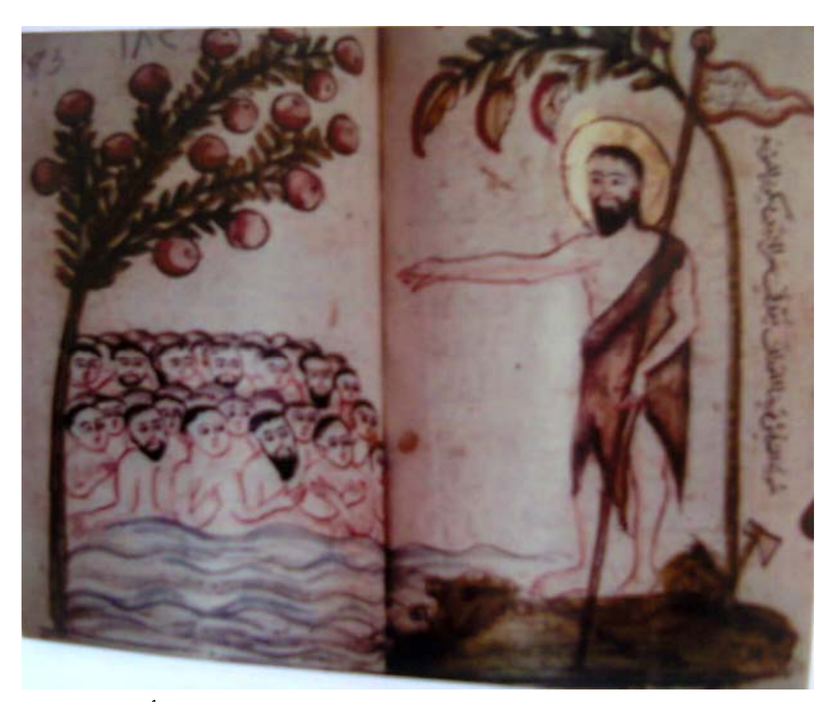
(لوحة ٩٥): منظر طبيعى على مضيق البسفور، مخطوط العطايا الخمسة

(١١٣٤هـ/١٧٢١م)، متحف والتر للفنون، الولايات المتحدة الأمريكية، المصور لونى



(لوحة ٩٦): جلدة مخطوط عليها رسوم مناظر طبيعية، مؤرخة بعام

(١١٤١هـ/١٧٢٨م)، متحف طوبقابوسراى باستانبول، المصور عبد الله بخارى



(لوحة ٩٧): تصويرة مزدوجة تمثل يوحنا المعمدان يعمد فى بحر الأردن، مخطوط البشائر الأربع (١٤٠٥ للشهداء/١٦٨٩م)، متحف الفن القبطى بالقاهرة، المصور إبراهيم بن سعفان الراهب

المراجع

أولاً: المراجع العربية:

- ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى المغولى فى الهند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.
- ثروت عكاشة، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م.
- ثروت عكاشة، التصوير الفارسى والتركى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
- جمال محمد محرز، التصوير الإسلامى ومدارسه، المكتبة الثقافية، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٢م.
- حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة ١٩٥٩م.
- حسن الباشا، فنون التصوير الإسلامى فى مصر، القاهرة ١٩٧٣م.
- زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير، بغداد ١٩٥٨م.
- زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة ١٩٤٦م.
- زكى محمد حسن، بغداد فى التصوير الإسلامى، مجلة سومر، العدد الأول.
- زكى محمد حسن، فنون الإسلام، القاهرة ١٩٤٨م.

- صلاح أحمد البهنسى، من التصوير فى العصر الإسلامى، الجزء الثالث، ٢٠٠٩م.
- محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
- محمد مصطفى، التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى (دراسات فى الفن الفارسى)، القاهرة ١٩٧١م.
- محمد مصطفى، صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة، سلسلة الينبوع الفضى، بادن بادن، ١٩٥٩م.
- محمود إبراهيم حسين، أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٢م.
- محمود إبراهيم حسين، الإبهار فى العمارة والفنون الإسلامية، الجزء الأول.
- محمود إبراهيم حسين، الفنان فى العصور الإسلامية، ٢٠١٠م.
- محمود إبراهيم حسين، المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، ٢٠٠٢م.
- محمود إبراهيم حسين، المرأة فى إنتاج المصور المسلم، القاهرة، ١٩٨٣م.
- منى سيد على حسن، فنانون فى مراسم أباطرة المغول فى الهند، الطبعة الأولى، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٥م.

ثانياً: الرسائل العلمية:

- أمل عبد السلام السيد، البحر فى التصوير المغولى الهندى، رسالة ماجستير، كلية الآثار جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م.
- أمين عبد الله رشيدى، المناظر الطبيعية فى التصوير الإيرانى فى نهاية العصر الصفوى، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م.
- أمين عبد الله رشيدى، المناظر الطبيعية فى التصوير العثمانى فى تركيا ومصر، دراسة أثرية فنية مقارنة، دكتوراه، كلية الآثار جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.
- سمية حسن محمد، صور الاحتفالات فى المخطوطات العثمانية، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٣م.
- منى السيد عثمان، رسوم عمائر استانبول المدنية من خلال تصاوير المخطوطات العثمانية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

1- Abel A Gaibi et les grands faienclers d'epoque mamlouke Cairo, 1930.

2- Arnold, T. W., The Islamic Book, London, 1931.

3- Arnold, T. W. Grohmann, A., The Islamic Book, Munich.

4- Atil, E. Art of the Arab World, Freer Gallery of Art.

5- Binyon, L., The Poems of Nizami, Lodnon, 1928.

6- Binyon, L., Wilkinson, J. S., The Shanama of Firdawsi, Oxford, 1937.

7- Binyon, L., Wilkinson, J. V. S. and Gray, G., Persian Miniature Painting, Oxford, 1933.

8- Blochet, E., Les Peintures des Manuescrits, Paris, 1920.

9- Beach, Milo. The Grand Mogul Imperial Painting in India, London, 1978.

10- Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston, Boktinme, 1969.

11- Buchtal, H., Early Islamic Miniatures from Baghdad.

12- Creswell, K. A. C., Early Muslim Architecture, Part I, Oxford, 1932.

13- Dimand, M. S., A Handbook of Muhammadan Art, New York, 1944.

14- Duda,D. Die Malerei in Tabriz unter der Sultan Uwai und Hussein (Der Islam), 1972.

15- Duesseldorf, Islamische Keramik, 1973.

16- Ettinghausei, R., Die Arabische Malerei, 1962.

17- Golombek, L., Towards a Classification of Islamic Painting, New York, 1972.

18- Gray, B., Masterpieces of Persian Painting, New York, 1940.

19- Gray, B., Persian Painting, Geneva, 1961.

20- Gray, B., Godard, A. Persian Miniatures, Imperial Library, New York, 1965.

21- Grube, E., Materialien Zum Dioskurides Arabicus, Berlin, 1959.

22- Grube, E., Muslim Miniature Paintings from the 13^{th} to 19^{th} Century from collections in the United States and Canada, Venice, 1962.

23- Grube e., The World of Islam, New York, 1966.

24- Kuehmel, E., Miniaturmalerei in Islamischen Orient, Berlin, 1922.

25- Lane, A, Early Islamic Pottery, London, 1947.

26- Leth, A., The David Collection: Islamic Art, Copenhagen, 1975.

27- Martin F. R., The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from 8th to the 18th century, London, 1912.

28- Martin, F. R., Arnold T. W., the Nizmi Manuscript in the British Museum, 1926.

29- Pinder Wilson, R. H., Persian Painting of the 15th Century, 1958.

30- Robinson, B. W., Persian Painting in the Metropolitan Museum of Art, New York, 1953.

31- Robinson, B. V., Gray, B., The Persian Art of the Book, Oxford, Rome, 1972.

32- Sakisian, A., La Miniature Peresane du xlle au xvlle au xvlle au xvlle isecle, Paris and Bruxelles, 1929.

33- Schulz, P. U. Die Persisch Islamische miniaturei, Leipzig, 1914.

34- Stchouking, Les manuscripts illustres musulmans de la Bibliotheque dh Caire, 1935.

35- Stchoukine, L., Les Penintures de la khamsch de Nizami du British Museum, 1956.

36- Stchoukin,e L., Les Peintures des manuscripts Timurides, Paris, 1954.

37- Stchoukine, L., Les Peintures des Manuscrits Safavis de 1502 a 1587, Paris, 1959.

الفهـــرس